Katechismus

der

musikalischen Formenlehre

oder

die Lehre von den Vokalformen

der

Kirchenmusik, dramatischen Musik, Kammermusik und des Volks- und Naturgesanges,

sowie die

Instrumentalmusikformen der Concert-, Salon-, Tanz- und Militairmusik,

mit Bezugnahme auf ihre historische Entwickelung

faßlich und einfach dargestellt

von

F. L. Schubert.

Leipzig, 1863.

Verlag von C. Merseburger.

Im Verlage von **C. Merseburger** in Leipzig sind ferner erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Empfehlenswerthe Bücher über Musik.

Frank, Paul, Taschenbüchlein des Musikers. I. Bändchen, enth. Erklärung der musikalischen Fremdwörter und Kunstausdrücke. 4. Aufl. 4½ Sgr. II. Bändchen, enth. Biographien der hauptsächl. Tonkünstler. 6 Sgr.

—— **Geschichte der Tonkunst.** Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde. 1863. 18 Sgr.

Gleich, Ferd., Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst. 2 Bändchen. 1863. 1 Thlr.

Lohmann, Peter, Drei Operndichtungen. (Die Rose von Libanon. Die Brüder. Durch Dunkel zum Licht.) 15 Sgr.

Merling, J., Der **Gesang in der Schule,** seine Bedeutung u. Behandlung, zur Förderung musikalischer Einsicht ꝛc. 15 Sgr.

Schubert, Instrumentationslehre, nach den Bedürfnissen der Gegenwart faßlich dargestellt. 9 Sgr.

—— **ABC der Tonkunst.** 9 Sgr.

Widmann, Generalbaßübungen nebst kurzen Erläuterungen. Eine Zugabe zu jeder Harmonielehre. 15 Sgr.

—— Handbüchlein der **Harmonie-, Melodie-** und **Formenlehre.** 10 Sgr.

—— **Formenlehre** der Instrumentalmusik, nach dem Systeme Schnyder's von Wartensee für Lehrer und Schüler ausgearbeitet. 24 Sgr.

—— Die Elemente d. **Stimmbildung.** Gesangübungen m. Pianofortebegleitung und Erläuterungen. 15 Sgr.

Gesanghefte für Schulen.

Brähmig, Liederstrauß. Auswahl heiterer u. ernster Gesänge für Töchterschulen. 2. Aufl. Heft I. 1½ Sgr. Heft II. u. III. à 4½ Sgr.

Flügel, Cantaten auf die christl. Festzeiten für den geistl. Kinderchor. 7½ Sgr.

Jakob, Deutscher Liederborn. Mehrstimmige Lieder für Oberklassen. 5 Sgr.

Widmann, Lieder für Schule und Leben. 3 Hefte. 9½ Sgr.

—— Kleine **Gesanglehre** für die Hand der Schüler. Regeln, Uebungen, Lieder u. Choräle f. drei Singstufen einer Knaben- od. Mädchenschule. 4. Aufl. 4 Sgr.

—— **Chorschule.** Regeln, Uebungen und Lieder, methodisch geordnet. 4 Hefte. 1863. 18 Sgr.

—— Sammlung polyphoner **Uebungen und Gesänge** (2 u. 3stimm.) f. höhere Töchterschulen. 2. Aufl. 4 Hefte à 6 Sgr.

—— **Lebensfrühling.** Kinderlieder von **K. Enslin,** für Schule und Haus ein-, zwei- und dreistimmig comp. 2. Aufl. 2 Hefte à 1½ Sgr.

Katechismus

der

musikalischen Formenlehre,

oder

die Lehre von den Vokalformen

der

Kirchenmusik, dramatischen Musik, Kammermusik und des Volks- und Naturgesanges,

sowie die

Instrumentalmusikformen der Concert-, Salon-, Tanz- und Militairmusik,

mit Bezugnahme auf ihre historische Entwickelung

faßlich und einfach dargestellt

von

F. L. Schubert.

Leipzig, 1863.

Verlag von C. Merseburger.

ML.
448
.538
1863

Einleitung.

Ueber die musikalischen Formen überhaupt.

Was versteht man unter musikalischer Form?

Unter musikalischer Form versteht man im Allgemeinen die symmetrische Anordnung und den innern Zusammenhang der einzelnen Theile eines Tonstücks. Durch die auf Symmetrie beruhende Zusammenfügung der einzelnen Töne oder Rhythmen bedingt sich gleichsam der Name einer musikalischen Form, wobei natürlich auch ihr innerer Gehalt und Charakter in Anschlag kommt.

Ist die musikalische Form gewissen Gesetzen und Bedingungen unterworfen?

Unbedingt. Die sinnlich wahrnehmbare Form herrscht auch in der Musik, so wie bei andern Künsten, nur mit dem Unterschiede, daß die musikalische wie die poetische Form durch das Ohr und nicht wie bei andern Künsten durch das Auge wahrgenommen wird. Doch erkennt der gebildete Musiker auch durch das Auge die Form sofort in einem Tonstücke, indem ihm durch das Lesen der aufgezeichneten Noten die Töne gleichsam geistig vorschweben, als wenn sie ihm vorgespielt würden. *)

Was bedingt theilweise die Form der verschiedenen Musikstücke?

Meistentheils der Ort, wo sie zur Aufführung gebracht wer-

*) Mehr darüber siehe: Widmann, Formenlehre §. 3. 6. (Leipzig, Merseburger.)

den. Die geistliche oder Kirchenmusik ist für die Kirchen, die dramatische Musik für das Theater, die Salonmusik oder Hausmusik für kleinere Räume des Hauses bestimmt. Die Kammermusik ist ebenfalls eine Art Hausmusik, da sie besonders früher zur Unterhaltung ausgewählter Zirkel hochgestellter Personen diente, und in ihren Gemächern, Cabineten oder Kammern mit nur wenigen Musikinstrumenten vorgetragen wurde. Für die Concertmusik sind die Concertsäle und für die Tanzmusik die Ballsäle da. Die Militärmusik hat ihre Aufführungen meistentheils im Freien, doch kommen ihre gebräuchlichen Musikformen auch in jeder andern Musikgattung vor.

Wohin gehört die Gesangsmusik?

Die Gesangsmusik bindet sich an keinen Ort, denn der Gesang ist in der Kirchenmusik, Opernmusik, Kammermusik, Hausmusik, ja selbst in der Tanzmusik vertreten.

Bindet sich die Instrumentalmusik an bestimmte Räume?

Nein. Weder für sich allein, noch mit dem Gesang verbunden. Nur die größere oder kleinere Anzahl der Musikorgane bestimmt gewissermaßen den Ort ihrer Aufführung.

Werden die verschiedenen Formen für Kirchenmusik, Concertmusik, Kammermusik, Tanzmusik, Salonmusik in Bezug auf den Ort streng unterschieden?

Nein. Denn es kommt auch Kirchenmusik im Concertsaal zur Ausführung, so wie Kammermusik und Salon- oder Pianofortemusik.

Macht die Kirchenmusik im Concertsaal denselben Eindruck wie in der Kirche?

Wohl nicht, denn die äußere Umgebung im Concertsaal dürfte nicht dazu geeignet sein, das Gemüth in eine religiöse Stimmung zu versetzen, indem nun einmal die Stimmung des Menschen von dem Orte abhängt, wo er sich befindet. Auch werden wohl die Damen im höchsten Ballstaate so wie die Herren den Concertsaal nicht mit dem Vorsatze betreten, sich darin geistig erbauen zu wollen.

Ein Requiem oder ein Psalm können daher im Concertsaale nur den Eindruck einer Musikprobe machen. Eben so wenig wird Kirchenmusik im Theater eine ernste Stimmung hervorrufen. Opernmusik, natürlich ohne Handlung, wird im Concertsaale nie zu besonderer Geltung kommen und man bewundert höchstens die Kehlfertigkeit und den Vortrag einer routinirten Sängerin, ohne daß die Musik, welche die Leidenschaften der agirenden Personen schildert, einen besondern Eindruck hinterläßt.

Welche Form vertritt die Hausmusik?

In der Hausmusik sind ziemlich alle Formen vertreten, denn besonders der Dilettant singt und spielt Ernstes, Sentimentales und Komisches, hämmert seine Tänze ab, auch ohne daß dazu getanzt wird. Die regelmäßig, Jahr aus Jahr ein stattfindenden Concerte einzelner Musikcorps an öffentlichen Orten und im Freien spielen fast alle möglichen Formen der Musik, meistens ohne Gesang, und sind für das allgemeine Publikum, welches nebenbei durch Genüsse von Speisen und Getränken und mündliche Unterhaltung sich amüsirt.

Auf welche zwei Hauptarten lassen sich alle Formen der Musik zurückführen?

Auf die Gesangsmusik und die Instrumentalmusik.

Welches sind die kleinsten Formen der Musik?

In der Gesangsmusik das Lied, und in der Instrumentalmusik der Tanz.

In welche zwei Hauptformen läßt sich überhaupt die Musik eintheilen?

1) In Vokalformen und 2) Instrumentalformen.

Diese Eintheilung ist um so bestimmter, als der Ort der Aufführung nicht maßgebend ist, der ohnehin keinen gewissen Anhaltepunkt für die Formen giebt.

In welche Unterabtheilungen theilen sich diese zwei Hauptformen ein?

Die Vokalformen theilen sich ein 1) in Kirchenmusik,

2) dramatische Musik, 3) Kammermusik, 4) Volks- oder Naturgesang.

Die Instrumentalmusikformen in 1) Concertmusik, 2) Kammermusik oder Salonmusik, 3) Tanzmusik, 4) Militärmusik.

A. Vokalformen.

1. Die Formen der Kirchenmusik.

Welchen Styl oder welche Schreibart bedingen die Formen der Kirchenmusik?

Den sogenannten strengen oder Kirchenstyl, welcher dem freien Styl, in welchem letzteren die Opern-, Kammer- und Salonmusik geschrieben, entgegengesetzt wird.

Was für Eigenschaften erfordern die Formen des Kirchenstyls?

Sie erfordern einen ernsten, mit Würde verbundenen Charakter, feierliche Rhythmen, kräftige Harmonien, und strenge Befolgung der Regeln der strengen, gebundenen Schreibart.

Was ist in diesen strengen Formen zu vermeiden?

Künsteleien für einzelne Instrumente und in der Singstimme, üppige Verzierungen, überhaupt Alles, was die Aufmerksamkeit von religiösen Betrachtungen abziehen kann.

Sind alle Kirchenstücke in strengem Styl geschrieben?

Nein. Der Styl ist in vielen Kirchenstücken gemischt, indem strenger und freier Styl vereinigt angewendet wird. Besonders ist dies in den Messen der Fall, welche für den katholischen Ritus geschrieben sind. Doch ist es auch in den ältern und neuern protestantischen Kirchenmusiken bemerkbar.

Ist die Vereinigung des strengen und freien Styls in den kirchlichen Formen zu tadeln?

Nein, besonders dann nicht, wenn die Verwendung des freien Styls in einer Weise geschieht, daß der Sinn der Worte dadurch nicht verletzt wird und der Zweck, eine religiöse Stimmung durch diese Art Kirchenmusik hervorzurufen, erreicht wird. Dahin kann freilich das Rossinische Stabat mater, trotz seiner vielen Schönheiten, nicht gerechnet werden. In südlichen Ländern, besonders Italien, ist man in der Wahl der Kirchenmusik nicht eben difficil, da man in katholischen Kirchen sich nicht entblödet, als Einleitung irgend eine Ouverture zu einer komischen Oper zur Aufführung zu bringen, obgleich Italien so viele klassische Kirchenmusik besitzt.

Welchen Namen führen die Kirchenstücke, welche den größten Umfang besitzen und die mannigfaltigsten Gesangsformen enthalten?

Sie führen als geistliche oder lyrische Dramen den Namen Oratorien, wozu auch die größern Passionsmusiken gehören. Kirchenstücke von kleinerem Umfange sind: die Cantate, die Motette, die Hymne. Noch andere Stücke für den kirchlichen, besonders für den katholischen Ritus enthalten Texte in lateinischer Sprache, die von vielen Komponisten in Musik gesetzt worden sind, hauptsächlich: die Messe oder Missa (Missa solemnis), das Requiem (Missa pro defunctis) oder Seelen- oder Todtenmesse, das Stabat mater, ferner: Ave maria, Veni creator spiritus, Pange lingua, Te deum, De profundis, Miserere, das Magnificat, Salve regina, Salvum fac regem, Pater noster, Crucifixus u. a.

Das Oratorium.

Woher stammt die Form des Oratoriums?

Die im Mittelalter gebräuchlichen geistlichen Opern nannte man Oratorien, worin man alle heiligen Geschichten in Verse zu bringen suchte. Von dem Orte, wo diese geistlichen Opern aufge-

führt, erhielten diese den Namen Oratorium, indem sie in einer besondern Abtheilung der Kirche (Chiesa nuova) aufgeführt wurden. In Italien heißt noch jetzt dieser Ort Oratorio, Bet= oder Sprechsaal.

Wer war der Gründer der Oratorien?

Man nennt Philipp von Neri (geb. 1515 in Florenz, gest. 1595 in Rom) als Gründer der sogenannten Congregazione dall' Oratorio. Dieser hatte die Absicht, das Vergnügen der Römer an dem Drama auf religiöse Gegenstände hinzuwenden und man nannte diese geistlichen Opern: „Laudi spirituali oder Ludi spirituales."

Wodurch entstand die Form des Oratoriums bei den Christen?

Sie entstand dadurch, daß sich die geistliche Musik von der weltlichen zu trennen suchte und absonderte. Diese Absonderung wurde vorbereitet durch die Lieder und Gesänge im abwechselnden Unisono=Gesang der christlichen Pilgerschaaren, die auf ihren Wallfahrten zu Zeiten der Kreuzzüge den Tod des Erlösers, das jüngste Gericht, und andere religiöse Gegenstände des Christenthums auf öffentlichen Plätzen und Straßen absangen. So wurde schon im Jahre 1243 mit Mysterien oder geistlichen dramatischen Vorstellungen der Anfang gemacht. Anfangs waren diese Oratorien mehr Erzählungen als Dramen, indem eine Person den Zuhörern eine geistliche Geschichte vortrug, wahrscheinlich auch recitativisch sang, ohne daß mehre Individuen die geschilderte Situation durch Aktion bildlich darstellten. In dem 17ten Jahrhundert soll Animuccia der erste gewesen sein, der zu diesem Behuf Gesänge komponirte und den Keim zur spätern Entwickelung legte. Diese Gesänge erhielten als geistliche Musikstücke den Namen Oratorien, da sie in der Kirche vorgetragen wurden, indem sie eine bestimmte Form ohne alle Aktion annahmen. Um 1590 komponirte der Kapellmeister Emilio de Cavaliere Oratorien, worin er eine Art Recitativ einführte. In Rom kam von diesem Komponisten im Jahre 1600 ein Oratorium: „L'anima e corpo" zur Aufführung.

Wie war die Form dieser Oratorien?

Sie hatten kurze Chöre mit einfachem Contrapunkte, denn schon in Arc. Spagna's „Deborah" 1656 fiel der Erzähler weg. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde es Mode, jeden Theil des Oratoriums mit einem Duett zu schließen und jeder Theil nahm öfters eine Stunde Zeit in Anspruch. Besondere Oratoriendichter findet man schon zu Anfange dieses Jahrhunderts: Ceva (Jesuit), Parionti, Orsini, Spagna, Metastasio, und Zeno, deren Dichtungen von Buoncini, Caldara, Jomelli und Leo komponirt wurden. Die ausgebildete größere Form mit Instrumentalbegleitung erhielten die Oratorien unter Seb. Bach und Händel. Beide erhoben den Chor zu großer Selbstständigkeit.

Hat das Oratorium blos geistliche Stoffe zum Grunde?

Nein. Auch weltliche Stoffe wurden zu Oratorien verwendet. Joseph Haydn war der erste, der in seiner „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" den weltlichen Stoff mit wundervollen Schilderungen durch wirkliche, treffliche musikalische Malereien ausstattete.

Ging man auf dem für das Oratorium betretenen Wege fort?

Ja. Seb. Bach schuf seine Passionsmusik (nach Matthäus u. Johannes) und Händel seine ewig bleibenden Oratorien: „Messias", „das Alexanderfest", „Judas Makkabäus", „Israel in Aegypten", „Josua", „Belsazar". Ihm folgte Haydn mit den schon genannten Oratorien „die Schöpfung", „die Jahreszeiten" und „die sieben Worte des Erlösers am Kreuze". Rolle, „der Tod Abels auf Morija". Graun, „der Tod Jesu". Beethoven, „Christus am Oelberge". Fr. Schneider, „das Weltgericht", „die Sündfluth" „das verlorne Paradies". L. Spohr, „die letzten Dinge", „der Fall Babylons". B. Klein, „Jephta", Mendelssohn, „Paulus", „Elias". Zu den Oratorien ist auch Schumann's „das Para-

dies und die Peri" zu rechnen. Diesen Werken folgten noch andere weltlichen Styls.*)

Die Cantate.

Welche Musikform hat mit dem Oratorium die größte Aehnlichkeit?

Die Cantate, welche aus dem Madrigal entstand. Durch die Reformation trat bei den Protestanten die Cantate an die Stelle der Messe, da der lateinische Text der letztern dem Volke unverständlich war. Jedoch führt man auch jetzt noch lateinische Messen in protestantischen Kirchen auf.

Was enthält die Form der Cantate?

Sie enthält als größeres Gesangstück, in welchem der Komponist Gelegenheit hat, mit verschiedenen Gesangsformen aufzutreten: Chöre, Recitative, Arien, Duette u. s. w., die entweder mit Orchesterbegleitung, oder ohne dieselbe mit Orgel allein ausgeführt werden. Der Stoff ist gewöhnlich lyrischen Inhalts.

Liegen der Cantate verschiedenartige Stoffe zum Grunde?

Sowohl geistliche als weltliche. Je nach dem Inhalt ist sie wie das Oratorium dramatisch, lyrisch oder episch-lyrisch gehalten. Die geistliche Cantate ist von geringerem Umfang als das Oratorium, eben so die weltliche. Selbst in dialogischer Form enthält sie keine eigentliche Handlung, sondern nur in ihren einzelnen Formen wechselnde Empfindungen und Betrachtungen. Die weltliche Cantate schildert außer seelischen Betrachtungen auch anziehende Naturscenen.

Was sind Gelegenheitscantaten?

Sie entstehen aus besondern Veranlassungen im Menschenleben. Besonders wurden sie oft zu feierlichen Gelegenheiten, bei

---

*) Bemerkenswerthe Oratorien lieferten außer den Genannten: Rungenhagen, Aßmayer, Preier, Mangold, Molique, Lindpaintner, Fr. Lachner, Neukomm, Schicht, Ph. E. Bach, B. Klein, Reinthaler, Marx, F. Hiller, Naumann, Reißiger, C. Hering, Mühling, Mosel, F. Ries, E. Löwe, Lisle, Stadler, Hasse, J. Otto, H. Schütz, Doles, Kühmstedt, Pierson u. A.

frohen Ereignissen für hohe Personen komponirt, um diesen Festen eine besondere Weihe zu geben, bei Krönungen, Siegs- und Friedensfesten. So haben z. B. Seb. Bach und Homilius auf alle Sonn- und Festtage Cantaten geschrieben.

Wie entstand die Cantate?

Als nahe Verwandte des Oratoriums ist ihre Geschichte eben so alt wie die des Oratoriums und ihre Entwickelung ging mit der des Oratoriums gleichen Schritt. Man kann die Cantate ein kurzes, einfacheres, lyrisches Oratorium nennen. Bemerkenswerthe Cantatencomponisten waren: Ph. E. Bach, Seb. Bach, Benda, Bierey, Danzi, Doles, Graun, Händel, J. Haydn, M. Haydn, B. Klein, Jomelli, Mozart, Naumann, Neukomm, Rolle, A. Romberg, Telemann, P. Winter, Zumsteeg, B. A. Weber, C. M. v. Weber u. A.

Was sind Symphonie-Cantaten?

Tonwerke, in denen die Instrumentalmusik vorherrschend ist und der Gesang nur in besondern Sätzen hinzutritt, wie in Felicien David's „Wüste", „Moses", „Columbus", und in Mendelssohn's „Lobgesang" Op. 52.

Die Messe (Missa).

Aus welchen einzelnen Theilen besteht die Form der Messe?

Sie wird während des katholischen Hochamts ausgeführt und besteht aus drei Haupttheilen: Offertorium, Consecration und Sanction mit Orchesterbegleitung. Die einzelnen Sätze bestehen 1) aus der Introduktion (Introitus) „Kyrie eleison", einer Art Bittgesang; 2) „Gloria in excelsis Deo", drückt Freude und Bewunderung über die Größe und Allmacht und Güte Gottes aus; 3) „Credo", schildert das Glaubensbekenntniß in Demuth und Zuversicht; das Heiligste der Messe, der Canon missae, tritt nach der Opferung des Weines und Brotes ein. Diesem folgt 4) das „Sanctus" (Heilig); es muß sehr andächtig gehalten sein und durch feierlichen Charakter sich auszeichnen. 5) Das „Benedictus" ist ein einfacher, sanft gehaltener Gesang oder Chor. Der Priester

singt nun die Wandelung, das „Vater unser", darauf folgt 6) das „Agnus Dei", ein klagender, doch feierlicher Bittgesang. Außer den genannten sechs Sätzen werden in große Messen noch andere Sätze eingeschoben: im „Credo" nach der Einleitung, welche großartig gehalten sein muß, das „Incarnatus" mit kindlich-frommer Haltung; das „Crucifixus" von düsterer Färbung und das „Resurrexit" mit freudig-ernstem Inhalt. Die Missa solemnis an Festtagen hat außer den angeführten Sätzen noch ein Offertorium, ein „O salutaris" und ein „Domine salvum fac regem".

In welchem Style wird die Messe geschrieben?

Entweder im strengen, oder mehr noch im gemischten Styl. Schon vor Palästrina's Zeiten herrschte der seltsame Mißbrauch, Messen über weltliche, selbst frivole Volksmelodien zu komponiren. Der Tenor trug die Melodie als Cantus firmus vor, während diesen die übrigen Stimmen contrapunktisch begleiteten. Die Vermischung der Textinhalte erregte endlich bei der Geistlichkeit Anstoß, besonders da auch durch die contrapunktischen Verschlingungen die heiligen Texte wenig an Ausdruck gewannen. Endlich kam auf dem Concilium zu Trient die Reinigung der Kirchenmusik zur Verhandlung, welches beschloß, die Figuralmusik aus der Kirche zu verbannen. Doch einige der Kirchenväter und die Opposition des Kaisers Ferdinand I. milderten dieses Urtheil und veranstalteten eine Probe im einfachen, edleren Style, in welcher Palästrina durch seine Missa Papae Marcelli (nach seinem großen Gönner so genannt) die Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit löste. Diese Messe gab eine Richtschnur für alle Zeiten. In den späteren Zeiten bekam die Messe wieder mehr weltlichen Anstrich. Bemerkenswerthe Messen haben wir von J. S. Bach, Cherubini, Haydn, Mozart, Beethoven, Jos. Elsner, Basily, Andri, Jomelli, Hauptmann, Reißiger, Abt Vogler u. A.

Das Requiem.

Welche Form hat das Requiem?

Das Requiem (Missa pro defunctis) oder Seelenmesse, die

zu Ehren eines Verstorbenen aufgeführt wird, hat folgende Hauptsätze: 1) „Requiem aeternam“, 2) „Dies irae“, 3) „Domine“, 4) „Sanctus“, 5) „Agnus Dei“. Als Unterabtheilungen gelten das „Benedictus“, „Lux aeterna“, und „Libera“. Das Requiem ist gleichsam der Gegensatz zur Messe, da ersteres zu Todtenfesten, letztere aber zu Freudenfesten bestimmt ist. Bekannt sind die Requiem's v. M. Haydn, Cherubini, Mozart, Neukomm, Winter u. A.

Die Motette.

Welche Form hat die Motette?

Ihre Gesangsform ist eine Art Chorgesang, dessen Text geistlichen Inhalts in gemischter Form von Choral, Solo und Fuge für vier und mehr Stimmen, größtentheils ohne alle Begleitung. Die älteren Motetten (Muteten altdeutsch) waren häufig über einen Cantus firmus contrapunktisch abgefaßte Musikstücke, oder Gesangsstücke über einen biblischen Spruch. Franco in Cöln erwähnt als alter musikalischer Schriftsteller zuerst der Motette als eines breit, in langen Noten gehaltenen Cantus firmus, gegen welchen die andern Stimmen mit freien, aus jener Melodie gebildeten, lebhaftern und mannigfaltigern Motiven figuriren. Die deutschen Meister haben vorzügliche Motetten geschrieben, wie J. S. Bach, Homilius, Rolle, Schicht, Milling, Fr. Schneider, Reißiger u. a. Die Franzosen nennen Alles Motet, jeden komponirten lateinischen Text aus der Bibel, selbst die Cantate.

Haben die Psalmen in ihrer Composition bestimmte Form?

Nein. Die Texte der Psalmen sind entweder der Bibel entnommen, oder sie sind in Gedichte gebrachte Psalmen, denen ein besonderes Versmaß zum Grunde liegt, und in ihrer Form eine Art Motette oder Cantate mit oder ohne Orchesterbegleitung, für gemischten oder Männerchor. Auch sind zuweilen Arien für eine besondere Stimme eingeflochten. Außer für Chor werden auch Psalmen für *eine* Stimme komponirt mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte.

Wie ist die Form der Hymne?

Die Hymne ist eine Art Lobgesang, mit der Cantate und Motette nahe verwandt, und besteht manchmal nur aus einem Chorsatze mit oder ohne Begleitung. Doch giebt es auch Hymnen für eine Stimme, welche von nur einem Instrumente (Pianoforte oder Orgel) begleitet werden.

Aus welchen Zeiten stammt der Ursprung der Hymne?

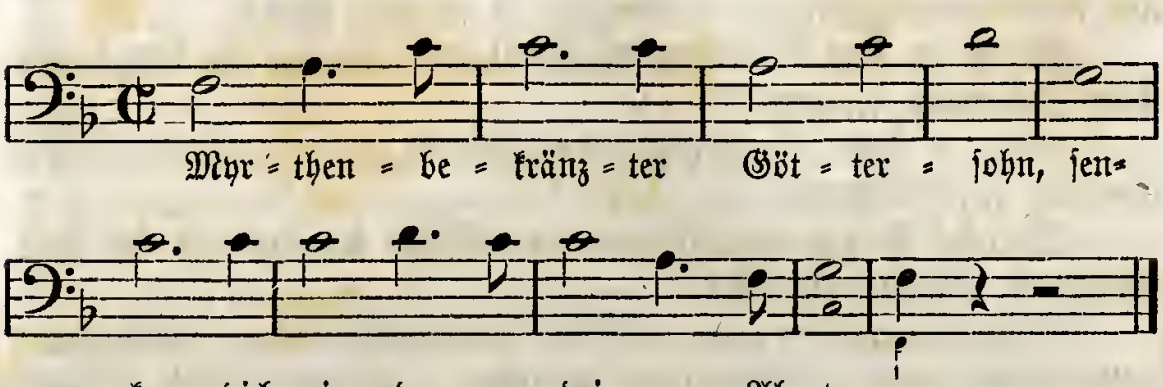
Ihr Ursprung ist sehr alt, da sie schon in den frühesten Zeiten zu Ehren der Götter und Heroen, oft auch mit feierlichen Tänzen vermischt, bei Opfern und Festen gesungen wurde. Später finden wir die Hymnen (Hymnes Cantiques) auch als christliche Kirchengesänge mit lyrischem Inhalt, welche die Gefühle des Menschen zu ihrer Erhebung aussprachen. In der römisch-katholischen Kirche sind noch jetzt für die Wochentage Hymnen aus dem Alten und Neuen Testamente in Gebrauch. Drei aus dem Neuen Testamente werden noch täglich angestimmt (Luc. Kap. 1 Vers 68—79), der Lobgesang des Zacharias, zur Frühmette; die zweite (Luc. Kap. 1 Vers 46—55), Magnificat oder Lobgesang der Jungfrau Maria, zur Vesper; die dritte (Luc. Kap. 2 Vers 29—32), der Lobgesang Simeons, zur Complete, das ist, zum Schluß des täglichen Gottesdienstes.

Welcher größere Lobgesang gehört auch zu den Hymnen?

Der Ambrosianische Lobgesang: „Te Deum laudamus", deutsch: „Herr Gott dich loben wir". Er ist von Ambrosius verfaßt (geb. um 340 in Trier, gestorb. als Bischof in Mailand 397). Ehe der Papst Gregor die Reform mit der Kirchenmusik vornahm, war dieser Hymnus ein Choralgesang in den ersten vier authentischen griechischen Tonarten, welcher von Ambrosius in den abendländischen Kirchen eingeführt wurde. Später haben diesen Text bedeutende Komponisten in Musik gesetzt, wie Mozart, Haydn, Righini, Danzi, Graun, Hasse, Händel u. A. Von letzterem existiren drei Te Deums, welche in verschiedenen Zeiten zu besondern festlichen Gelegenheiten von ihm komponirt wurden.

Findet die Hymne auch in weltlicher Musik Verwendung?

Ja. Auch in der Oper ernsten Inhalts. Ein treffliches Muster einer Hymne findet sich z. B. in Cherubini's Oper: „Medea", die wegen ihrer Kürze hier Platz finden soll:



Die Einfachheit dieser Stelle, welche nachher öfter, mit Abwechselung der Stimmen, wiederholt wird, ist von außerordentlicher Wirkung. Sie wird unisono (im Einklang) zuerst vom Alt, dann Tenor und Baß, blos von Posaunen begleitet, abgesungen.

Welche kleinern Gesangsformen enthalten die vorhin angeführten Arten Kirchenmusik?

1) Den Chor, 2) das Recitativ, 3) das Arioso, 4) die Arie, 5) das religiöse Lied, 6) den Choral.

Der Chor.

In welcher Form tritt der Chor auf?

Sein Auftreten ist sehr mannigfaltig, drei=, vier=, fünf= und mehrstimmig als gemischter Chor, worin jede Stimme (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit mehren Sängern und Sängerinnen oder Knaben besetzt wird, oder als Männerchor, welcher nur Männerstimmen braucht: Tenöre und Bässe. Der weibliche Chor wird aus Sopran= und Altstimmen zusammengesetzt. Tritt der Chor achtstimmig auf, so nennt man ihn Doppelchor. Das Auftreten des Chores bildet gleichsam den Gegensatz zu den Arien, Duetten

u. s. w., und wird daher in größeren Sätzen vom Sologesang unterbrochen, um mit kräftigen, ergreifenden Harmonien mit einfacher Melodie die Empfindungen der Worte auszudrücken. Der Chor als Vollgesang kann um so mehr durch seine Kraft wirken, da ihm die gewaltigen Mittel der Harmonie und auch die Instrumente mit ihren mannigfaltigen Tonfarben zu Gebote stehen.

Muß in den Chören die Melodie immer in der höchsten Stimme liegen?

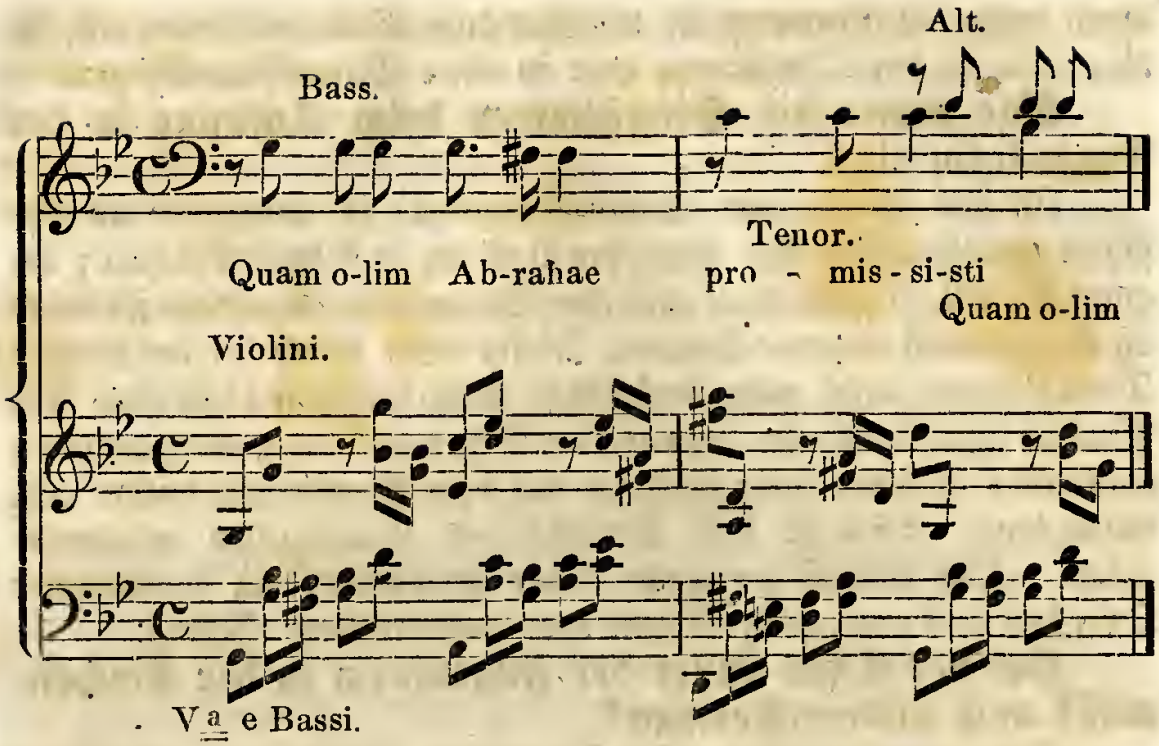
Nein, es kann eben so gut das Motiv in eine andere, tiefere Stimme gelegt werden.

Welche Form hat öfters der Chor besonders bei der strengen Kirchenmusik?

Die Fugenform, welche gewöhnlich rein vierstimmig durchgeführt wird, indem eine Stimme, Sopran, Alt, Tenor oder Baß, das Motiv, welches man den Hauptsatz, auch Subject oder Führer (dux) nennt, anhebt, worauf eine andere Stimme dasselbe von einem andern Tone aus bei strenger Durchführung eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer (Unterquinte) nachsingt oder beantwortet, was man den Gefährten (comes) nennt; diesem folgt nun die dritte Stimme, welche die Noten des Hauptmotivs oder des Subjects eine Octave tiefer oder höher aufnimmt; die vierte eintretende Stimme übernimmt wieder die Noten des Gefährten in einer höhern oder tiefern Octave. Die übrigen Einsätze des Hauptthemas sind Nachahmungen, die der Komponist mit der Gegen- und Zwischenharmonie kunstvoll verbindet. Wird die Singfuge von Instrumenten begleitet, so verstärken die Instrumente die einzelnen Stimmen.

Ist diese Begleitungsweise in allen Gesangsfugen gebräuchlich?

Nein. Manchen Fugen ist eine besondere Begleitung beigegeben, die nicht die einzelnen Singstimmen verdoppelt, sondern selbstständig auftritt und deswegen eine begleitende Fuge genannt wird; z. B. der Fugensatz: Quam olim Abrahae aus Mozarts Requiem:



Die Saiteninstrumente führen hier die besondere Begleitung aus, während die Blasinstrumente mit den Singstimmen den Fugensatz durchführen.

Auf welche Weise verstärken die Instrumente die Singstimmen in der Fugenform, wenn ihnen nicht besondere Begleitungsfiguren zugetheilt werden?

Je nachdem sich die Instrumente in dieser oder jener Region der Singstimmen ungezwungen bewegen können, übernehmen Flöten, Oboen, Violinen, Clarinetten die Unterstützung der Soprane und Alte; Bratschen, Violoncelle, Fagotte verdoppeln den Tenor und Baß. Bei der Alt-, Tenor- und Baßposaune und dem Contrabaß giebt schon der Name an, welche Stimme sie zu verdoppeln haben. Hörner und Trompeten ohne Ventile, sowie die Pauken, können meist nicht zur Führung der Motive verwendet werden, man giebt ihnen daher einzelne Noten und aushaltende Töne, welche die Harmonien kräftig unterstützen und dem Ganzen Schatten und Licht verleihen. Zuweilen wird auch eine Phrase oder Figur, welche hervortreten soll,

durch mehre Instrumente in verschiedenen Octaven verdoppelt, sie mag nun in der Oberstimme oder in einer Mittelstimme liegen.

Wie treten die Singstimmen beim Anfange in der Fugenform ein?

Ist das Motiv dem Sopran gegeben, so antwortet als Gefährte gewöhnlich der Alt; fängt der Baß an, so folgt der Tenor; beginnt der Alt, so tritt der Tenor oder Sopran ein, überhaupt jedesmal die ihm zunächst liegende Stimme. Dieses wird jedoch bei der weitern Durchführung nicht mehr beobachtet. Auch bekommt diese oder jene Stimme zuweilen Pausen, wodurch der Satz dreistimmig wird, damit die pausirende Stimme desto kräftiger mit dem Hauptmotiv wieder einfallen kann. Dies ist dem Ermessen des Komponisten anheimgegeben. Den Schluß der Fuge bildet gewöhnlich ein sogenannter Orgelpunkt mit plagalischem oder authentischem Schluß.

Hat der Chor außer der Fugenform in der Kirchenmusik noch andere Formen?

Sehr mannigfaltige. Die Liedform, Allegro-, Rondo- oder Sonatenform kommen in dem Chore zur Verwendung, sowie die freiere Behandlung der Fuge durch bloße angebrachte Nachahmungen und eingewebte Choralmelodie. Diese gemischten Formen bieten sich von selbst an, wenn man die Empfindungen, die der Inhalt ausspricht, entsprechend in Melodie und Harmonie ausdrücken will.

Das Recitativ.

Hat das Recitativ eine bestimmte Form?

Das Recitativ ist der gesangsmäßig deklamirte Vortrag einer Rede, bei welchem das streng Rhythmische oder die feste Gestalt einer Melodie nicht beobachtet wird und sich die Tonfolge nach den deklamatorischen Accenten der Sprache richtet.

Hält sich der Sänger streng an die Noten des Recitativs?

Nein, denn die Noten eines Recitativs deuten durch ihre Geltungen die Dauer der Töne und Sylben nur ungefähr an, ohne

daß sich der Sänger streng darnach richtet, indem er dabei seinem Gefühle freien Lauf läßt. Diese Freiheit darf jedoch nicht mißverstanden werden, als habe der Komponist nur pro forma Viertel-, Achtel- und Sechszehntheilnoten hingesetzt, denn der Tondichter hat eben sowohl daran gedacht, welche Töne er dieser oder jener Sylbe und welche Geltungsnote er ihr zuzutheilen hat. Obgleich das Recitativ kein bestimmtes Tempo hat, so wird es doch im Viervierteltakt aufgezeichnet.

Welche verschiedenen Formen hat das Recitativ?

Dreierlei. 1) Das einfache, 2) das obligate und 3) das mit a Tempo oder Arioso bezeichnete Recitativ.

Wie wird das einfache Recitativ ausgeführt?

Das einfache oder Secco- (trockene) Recitativ (Recitativo secco oder Recitativo parlante) wird gleichsam gesprochen. Die Noten desselben deuten gewissermaßen den Tonfall der einzelnen Worte an, und haben von dem, was man Melodie nennt, nur wenig an sich und es steht diese Art Recitativ zwischen dem Gesange und der Deklamation. Die Noten dieses Recitativs dürfen daher auch nicht länger ausgehalten werden als eine richtige Deklamation erlaubt.

Woher stammt diese Art Recitativ?

Jedenfalls von den alten Griechen, welche ihre Heldengedichte in recitativischer Weise vortrugen und mit einzelnen Tönen der Lyra unterbrachen. Später wurde es in die Kirche verpflanzt, wovon noch jetzt das Psalmodiren und die Responsorien in der katholischen und protestantischen Kirche das Zeugniß geben.

Wie wird das einfache Recitativ begleitet?

Es wird nur durch den Baß (Contrabaß und Violoncell) begleitet, der die Grundtöne und Baßtöne der Harmonien angiebt, und die harmonischen Wendungen andeutet. Auch giebt bei solchen Recitativen neben dem Contrabaß das Violoncell durch Arpeggien den Akkord an, oder der Dirigent schlägt die Akkorde auf einem

Clavier oder Flügel an, nach der in der Baßstimme (Generalbaßstimme) angegebenen Bezifferung der Noten.

Worin besteht die Form des obligaten Recitativs?

Das obligate Recitativ (Recitativo stromentato) wird größtentheils mit Streichinstrumenten begleitet, und nähert sich in dieser Form mehr dem Gesange. Der Sänger hat bei diesem veredelten Recitativ sich strenger an die Noten, wenn auch nicht bezüglich ihrer Geltung, zu halten, denn die Begleitenden haben sich nach dem Sänger zu richten. Diesem Recitativ geht gewöhnlich ein Vorspiel voraus, wird auch in der Mitte, wie es die Auffassung und der Sinn der Worte verlangt, durch charakteristische Zwischenspiele unterbrochen und geht einer Arie, einem Duett oder Chore voraus. Soll es sich theilweise taktmäßig fortbewegen, so bezeichnet man dies mit a Tempo, oder im Zeitmaaß.

Welche Form hat die dritte Art des Recitativs?

Die dritte Art, das Arioso, erhebt sich zur Liedform, indem es im Tempo gesungen wird, und ähnelt der Romanze oder Cavatine. Wenn das Arioso in neuern Tondichtungen als ein Erzeugniß neuerer Zeit angesehen wird, so kann dies nur von Unkundigen der Musikliteratur ausgesprochen werden, denn das Arioso ist schon in ältern Oratorien und Opern in ihrem lyrischen Element zu hohen dramatischen Effekten verwendet worden, z. B. in den Gluck'schen Opern. Das Arioso ist gleichsam der Uebergang zur Arie oder auch ein kurzer lied- oder arienmäßiger Gesang, der bei einzelnen lyrischen Stellen eintritt, seine Empfindungen deutlicher hervorhebt, indem von ihm das Recitativ unterbrochen wird. In dem Arioso werden auch die Worte selten oder gar nicht wiederholt, es ist frei von allen Verzierungen und Rouladen, mithin bezeichnet man auch mit Arioso eine höchst kurze einfache Arie, wie schon der Name es andeutet.

Die Arie.

Wie ist die Form der Arie?

Die ältere Form der Arie (Aria, Air) weicht von der spätern

unter Gluck und Mozart ab, indem man mit einer gewissen Pedanterie sie in zwei gleiche Theile schied. Erst kam ein Vorspiel oder Ritornell, dann folgte die Hauptmelodie, welche in ihrer Ausführung den ersten Theil ausmachte, nun kam der zweite, weniger ausgesponnene Theil, welchem nun der erste Theil wieder folgte, wobei die Worte öfters wiederholt werden mußten, um der Form zu genügen. Später und jetzt bewegt sie sich in einer Weise, wie sie der Sinn der Worte giebt und die Worte wiederholen sich entweder gar nicht, oder seltener. Die Arie ist im Allgemeinen ein von Instrumenten begleitetes Tonstück für eine einzelne Stimme, das durch den Inhalt eines lyrischen Gedichts gewisse Empfindungen oder einen Seelenzustand ausdrückt. Die Person, welche die Arie vorträgt, muß gewissermaßen die innerliche Situation, welche der Sinn der Worte mit sich bringt, durch ihren Gesang aussprechen.

Weicht die geistliche Arie von der weltlichen in der Form ab?

Die geistliche oder Kirchenarie weicht in ihrer äußerlichen Form von der weltlichen Arie nicht ab, nur der Inhalt, Text und Musik, (was beides innig vereint sein muß) unterscheiden sie von einander.

Das geistliche Lied.

Wie ist die Form des geistlichen Liedes?

Das geistliche Lied hat die Form einer kurzen Kirchenarie, deren Melodie entweder auf eine oder mehre Strophen komponirt ist. In seiner Form ist das geistliche Lied von dem weltlichen äußerlich nicht verschieden. Da es zur Erweckung religiöser Gefühle bestimmt ist, so bildet es den Gegensatz zum profanen Liede und unterscheidet sich vom Choral dadurch, daß seine Form weiter ausgedehnt ist und nicht in Noten vorwiegend gleicher Geltung besteht. Die Ode ist dem geistlichen Liede gleich zu stellen.

Wie muß die Begleitung des geistlichen Liedes beschaffen sein?

Eben so einfach und entsprechend, wie der Gesang. Die

Begleitungsfiguren, wenn sie auch nicht dem strengen Style angehören, dürfen der Würde des Stoffes nicht schroff entgegen treten, und dabei auch nicht die Singstimme verdunkeln.

Der Choral.

Woraus besteht die Form des Chorals?

Aus lauter langsam sich fortbewegenden Hauptnoten, welche fast alle von gleicher Geltung, mit Nebennoten nicht verziert sein dürfen. Jede Textzeile des Chorals endet in der Melodie mit einem Halt oder Ruhepunkt. Wenn auch die Tonzeichen des Chorals in Ansehung ihrer Größe fast gleich sind, so werden sie doch bei der Ausführung nicht mit völlig gleicher Dauer ausgeführt; gerade dieses ist es, was ihm den Charakter des Ernstes und der Würde so wie der Feierlichkeit verleiht, wenn nur die Bewegung langsam ist. Das Herz wird dadurch zu frommen Empfindungen gestimmt, selbst wenn in der Kirche nur unisono gesungen wird. Das Feierliche wird noch erhöht, wenn die Orgel den Choral begleitet oder die Chorsänger vierstimmig singen. Vier Posaunen sind für den Choralgesang außerordentlich wirksam.

Wann entstand die Form des Chorals?

Die Geschichte bezeichnet den Choral als älteste Liedform, denn schon der Bischof Hilarius um 350 und der heilige Ambrosius um 380 erfanden Melodien in Choralformen. Der Papst Gregor I. ist als Reformator des Chorals anzusehen, denn er fügte den früher von Ambrosius eingeführten griechischen Tonarten vier der plagalischen hinzu, wodurch die acht Kirchentöne festgesetzt wurden. Deshalb hieß der Choral auch der Gregorianische oder römische Gesang, als Gegensatz zu dem Ambrosianischen. Doch ist auch nachgewiesen, daß sich ursprünglich deutsche Volksmelodien in die Form des Chorals einschlichen, vielmehr in die Form gepaßt wurden, um dem Volke durch bekannte Melodien das Singen in der Kirche zu erleichtern. So ist z. B. der Choral: „Nun ruhen alle Wälder" mit der Melodie des Volksliedes „Insbruck, ich muß dich lassen" vollkommen übereinstimmend. Eben so ist in dem Choral: „Eins

ist Noth, ach Herr" vom Dreizweitel oder Dreivierteltakt an die Melodie eines alten Studentenliedes zu finden, wenn die Worte in schnellerem Tempo gesungen werden. Viele Schriftsteller nehmen auch an, daß der Choral ein Ueberbleibsel der griechischen Musik, vielleicht das Einzige war, was noch von derselben als genießbar in die christlichen Versammlungen überging.

Wann stand der Choral in der schönsten Blüthe?

Zu Luthers Zeiten bis zu Ende des 17. Jahrhunderts, denn die schönsten Choräle stammen aus jener Zeit, als Luther, Walther, Glaeran, M. Weiß u. v. A. den Choral veredelten. Später schlichen sich Veränderungen in die Choralmelodien ein, so daß man späterhin nicht mehr wußte, wie die Originalmelodien ursprünglich gewesen waren. Fr. Schneider und Andere bemüheten sich, die alten Originalmelodien zu ermitteln. Auf den Titel: Allgemeines Choralbuch kann daher kein Choralbuch besonders Anspruch machen, da in den verschiedenen Gegenden auch verschiedene Abweichungen der Choralmelodien sich vorfinden. Bemerkenswerthe Choralbücher haben S. Bach, Kuhnau, Weimar, Knecht, Hiller, Häßler, Kittel, Werner, Umbreit, Vierling, Fischer, Schicht, Rinck, Kallenbach, Frantz, Naue, Natorp, Hartmann, Schwenke, Fr. Schneider u. A. herausgegeben.

Welche Form hat der figurirte Choral?

Die Melodie eines fugirten Chorals erleidet keine Veränderung in ihrer Form, indem er als Cantus firmus in einer der vier Hauptstimmen festgehalten wird, während die übrigen Stimmen Nachahmungen und Veränderungen oder Figuren ausführen, wie sie in der Fuge gebräuchlich sind. Auf dieselbe Weise ist auch der achtstimmige oder Doppelchor behandelt, indem der eine Chor den Choral ausführt, während der andere Chor, der keine Choralmelodie enthält, sondern in Figuren und Nebennoten einen andern gezierten Gesang vorträgt, was besonders in Motetten der Fall ist. Einen solchen gezierten Gesang nannte man Figuralgesang, auch Mensuralgesang, (abgeleitet von Mensur oder mathematischer Eintheilung). Der Figuralgesang war der Gegensatz zum

Choralgesange. In den Oratorien und Cantaten ist der Figuralgesang sehr ausgebildet, doch will dieser unserm Zeitalter nicht mehr schmecken, wohl auch nicht mit Unrecht, denn es wird öfters der Ausdruck dadurch gestört. Man suchte daher in neuerer Zeit den Kirchengesang zu vereinfachen, wodurch denn auch leichter eine religiöse Stimmung herbeigeführt werden dürfte.

2. Die Formen der dramatischen Musik.

Welche Hauptformen gehören der dramatischen Musik an?

Die Oper, die Operette, das Schauspiel mit Chören, das Sing- oder Liederspiel, das Vaudeville. Die Gesangsposse, mit Couplets und Quodlibets versehen, gehört dem Vaudeville an.

In wie viel Arten theilt sich die Oper ein?

In viererlei: 1) Die große, ernsthafte Oper oder Opera seria, 2) die komische Oper, Opera buffa, 3) die heroisch-komische Oper, 4) die romantische Oper. Die letztere ist ein gemischter Styl.

Was beansprucht die Oper als Kunstform?

Sie beansprucht hauptsächlich Poesie und Musik, welche in ein Kunstwerk vereinigt werden, indem an die Stelle der Recitation der Sprache die Musik, vorzugsweise der Gesang, getreten ist. Sie beansprucht ferner, daß die Musik nicht blos das Ohr harmonisch unterhalte und ergötze, sondern auch durch ihren Eindruck unmittelbar auf Gemüth und Einbildungskraft wirke. Der dramatischen Handlung hat sich daher die Musik zu bemächtigen, indem letztere lebendig treue Schilderungen der Leidenschaften darstellen kann, wodurch die Poesie in Gesang verwandelt wird.

Die große Oper.

Wie entstand die Kunstform der Oper?

Sie entstand aus den sogenannten Mysterien, (Mystères) einer Art Gesänge, die von den Kreuzfahrern auf ihren Pilgerfahr-

ten, bei ihren dramatischen und pantomimischen Vorstellungen, aus dem Leben der Heiligen oder der Bibel entlehnt, gesungen wurden. Im Jahre 1380 bei dem Einzuge Karl's II. in Paris wurde die erste Mysterie von einer Anzahl Pilger aufgeführt, welche als das erste Schauspiel bei dem Volke großen Anklang fand, so daß dadurch aufgemuntert sich eine Gesellschaft, eine Art Brüderschaft bildete, welche ähnliche Darstellungen veranstaltete und Confrérie de la Passion hieß. Diese Brüderschaft erhielt vom Könige 1402 ein Privilegium. Der Prevot von Paris verbot 1498 diese Schauspiele, indem er das Dramatisiren der biblischen Geschichten als anstößig verwarf. Jedoch entstand in Folge dieser Schauspiele das französische Theater, indem die Parlamentsschreiber, Clercs de Basoche und die Enfans sans soucis (Kinder ohne Sorgen) diese Vorstellungen in verschiedener Weise fortsetzten. In England nannte man diese Mysterien Miracles, und in Italien waren sie, wie schon bei dem Oratorium bemerkt, die Schöpfer einer Oratorienart.

Ist die Entstehung der Oper nicht schon früher zu suchen?

Die genannten Mysterien können eben so gut eine Nachahmung der früheren heidnischen Mysterien der Altgriechen sein, welche bei ihren religiösen Feierlichkeiten Gesang, Mummerei und Tanz liebten und wovon einiges auf das Christenthum überging. Etwas ähnliches waren die bei den ältern Christen aus biblischen Stoffen zusammengesetzten Dramen mit Deklamationen und Pantomimen, in denen die Passionsgeschichte eine Hauptrolle spielte. Diese Vorstellungen geschahen auf öffentlichen Plätzen und Märkten, selbst auf Kirchhöfen. Bald arteten jedoch diese Scenen aus, indem sie mit immer mehr Sinnenreiz ausgestattet, bis zur Posse herabsanken, wobei es an Anstößigkeiten nicht fehlte, denn wahrscheinlich hatten sich auch Volksgesänge beigemischt. Die Geistlichkeit fand für gut, eine Reform durch bessere Dichtungen vorzunehmen, um das Weltliche zu entfernen. Doch war Italien als Land des Sinnenreizes ein zu guter Boden für die Oper, als daß man das bereits Gewonnene hätte fahren lassen, um sich blos mit

geistlichen Mysterien zu begnügen, zumal da die Musik sich nun auch der geistlichen Comödie anschloß. Während Philipp von Neri diese Mysterien zu Oratorien umwandelte, suchten Kunstfreunde im Hause des Grafen Bardi de Vernio dieselben zur Oper umzuschaffen. Man versuchte die altgriechische Tragödie wieder herzustellen, indem man lyrische Stellen recitirte und sie mit einem einfachen Saiteninstrumente zu begleiten suchte. Daraus entstand die Monodie, das ist der Gesang einer einzelnen Stimme mit Instrumentalbegleitung.

Worin bestand die Form der Monodie, oder des einstimmigen Gesanges?

Es war nichts Anderes, als eine verbesserte Psalmodie, jedoch die erste Anlage zum Recitativ, und bahnte den Weg zur Bearbeitung einer Oper nach damaligem Ideale. Dieses Ideal eines griechischen Dramas glaubte man in dem Pastorale „Daphne" gefunden zu haben, welches von Rinuccini gedichtet und von dem Sänger Jacob Peri komponirt war. Diesem folgten mehre kleinere Stücke, aber alle durchaus in Musik recitirt. Bei Gelegenheit der Vermählung König Heinrich's IV. (1600) wurde Euridice aufgeführt, die Rinuccini gedichtet und Peri und Caccini komponirt hatten. Doch hatte schon vorher (1590) ebenfalls in Florenz Emilio Cavalieri in seinen Pastoralen: „il Satiro" und „la Disperazione di Fileno" ähnliche Versuche auf die Bühne gebracht. Nach diesem Florentiner Muster wurde in Venedig von Claudio Monteverde erst die Oper „Ariadne" und 1607 der „Orfeo" aufs Theater gebracht, welche letztere auch gedruckt wurde.

Wurden die einzelnen Stücke der Oper: „Orfeo" vom damaligen Orchester mit allen zu Gebote stehenden Instrumenten begleitet?

Nein. Jede handelnde Person bekam ein besonderes, ihrem Charakter angemessenes Instrument zur Begleitung. Interessant ist es jedenfalls zu erfahren, wie Monteverde die Instrumente an die Personen des „Orfeo" vertheilte:

La Musica, Prologo . . .	Duoi Gravicembani.
Orfeo	Duoi Contrabassi de Viola.
Euridice	Dieci Viole da Brazzo.
Choro di Ninfe e Pastori .	Un Arpa doppio.
Speranza	Duoi Violini piccoli alla francese.
Caronte	Duoi Chitaroni.
Chori di spiriti infernali .	Duoi Organi de legno.
Proserpina	Tre Bassi da Gamba.
Choro de pastori che fecero la moresca nel fine . . .	Duoi Cornetti. Un flautina alla vigesima seconda. Un Clarino con tre trompe sordine.

Gravicembani waren eine Art Flügel; Contrabassi de Viola — eine Art Contrabässe oder Baßgeigen; Viole da brazzo — Bratschen; Arpa doppia — Doppelharfe; Violini piccoli alla francese wahrscheinlich unsere jetzigen Violinen oder Geigen; Chitaroni — Guitarren; Organi de legno — eine Art Orgeln; Bassi da Gamba — Gamben oder Kniegeigen, ähnlich unsern Violoncells; Tromboni — Posaunen ohne Zug; Regale — ein Tasteninstrument mit zwei Blasbälgen und einem gedackten Schnarrwerke von Zinn; Cornetti — eine Art Zinken; Flautina — eine Art kleine Flöte; Clarino — Trompete; Trompe sordine — Trompeten mit Dämpfern.

Hatten die Recitative dieser Opern unsere jetzige Form?

Noch nicht, erst 50 Jahre später gab Carissimi dem Recitative die jetzige Form und um das Monotone zu vermeiden, fügte man nach und nach die Arien bei. Durch Scarlatti (gest. 1725) wurde das Recitativ zur höchsten „Vollkommenheit des Ausdrucks" gebracht.

In welche Zeit fällt die völlige Ausbildung der Opernform?

In den Zeitraum von 1725 bis 1760 fallen die Bestrebungen der Neapolitanischen Schule, d. h. die Regelung des rhetorischen

Theils der Melodie, Gestaltung der Arie und die Instrumentenbereicherung des Orchesters; Einführung und Ausbildung des Finales durch Logroscino und Piccini u. a. Durch Cardinal Mazarin, welcher Sänger, Musiker und Dekorationen aus Italien kommen ließ, fand die Oper in Paris Aufnahme. Lully ist der Schöpfer der französischen großen Oper, auch führte dieser Blas- und Schlaginstrumente, die Fuge und die Menuet zuerst ein und besetzte weibliche Rollen mit Frauenstimmen. Die Werke des Troubadours Adam de la Hale weisen jedoch darauf hin, daß das musikalische Drama in Frankreich viel früher als in Italien bestanden haben muß. Unter Gluck bekam die große Oper die höchste Ausbildung. In Deutschland finden wir jedoch auch schon frühzeitig die Spuren der Oper. So wurde in Dresden 1628 Rinuccini's Schäferspiel „Daphne" mit Musik von H. Schütz (Sagittarius genannt) auf die Bühne gebracht. Doch fand diese Gattung erst später allgemeine Aufnahme. Hamburg baute ein eigenes Opernhaus schon 1687.

Welche Formen enthält die Oper?

Die Ouverture, oder, wenn diese nicht vorhanden, eine Einleitung (Preludio) oder Introduktion, Chöre, Scenen, Arien, Cavatinen, Duette, Terzette, Quartette, Quintette, Sextette, Ensembles, Finales, auch Ballets mit Begleitung des Orchesters.

Die Ouverture.

Was für eine Form hat die Opern-Ouverture?

Als Eröffnungsstück der Oper, welches den Zweck hat, das Gemüth der Zuhörer auf den Inhalt der Oper vorzubereiten, besteht sie aus einem einzigen Satze, entweder ganz in ein und demselben Tempo fortlaufend, oder mit einer Introduktion versehen. Die Italiener nennen die Ouverture auch Sinfonia. Die Ouverture ist gewissermaßen der Repräsentant des Charakters der Oper und ihre Produktion geschieht vor dem Aufzuge des Vorhanges. Wie die Concert-Ouverture hat auch die Opern-Ouverture den Bau des ersten Satzes einer Sonate.

Ist die Form der Ouverture eine fest bestimmte?

Früher wohl, doch jetzt nicht mehr. Die ältere Ouverture hatte eine bestimmtere Form, sie fing mit einem nicht lang ausgesponnenen Grave, Adagio oder Andante an, welches in der Tonart der Dominante schloß und mit der Cäsur dieses Schlusses in eine Fuge von willkührlicher Tonart überging, nach welcher das Grave oder die Einleitung als Schluß wiederholt werden mußte. Auch setzte man wohl noch einen Tanz, eine Menuet, Angloise und dergl., hinzu, wenn die Ouverture für das Conzert bestimmt war. Die jetzige Ouverture der Oper wird jedoch viel freier behandelt, indem man außer dem Allegrosatze in ihrer Einleitung verschiedene Sätzchen in verschiedenen Tempis aufnimmt, welche auch später theilweise wiederkehren, oder der Hauptsatz wird durch einen Cantabile-Satz unterbrochen. C. M. v. Weber suchte durch die Ouverture eine schärfere Charakterisirung der Oper dadurch herbeizuführen, daß er in künstlichen Verwebungen die Hauptmotive aus der Oper selbst in Verbindung brachte. (Man sehe die Ouverturen zum „Freischütz" und zu „Preciosa".) Schon bei Mozart findet man, daß einzelne Motive aus der Oper zur Introduktion und in dem zweiten Theile der Ouverture eingeschaltet sind. Dieses fand bald Nachahmung, indem der Komponist nicht nach neuen Motiven für die Ouverture zu suchen brauchte und die geeignetsten Thema's der Oper dazu verwenden konnte, da der Komponist erst die übrigen Stücke der Oper komponirt und die Ouverture zuletzt schreibt. Dieses führte jedoch auch dahin, daß es sich mancher Opernkomponist leicht machte, indem er die Motive aus der Oper nahm, welche sich für Instrumentalmusik eigneten, womit jedoch eine Charakterisirung der Oper keinesweges erzielt wurde, und die Ouverture zu einem Potpourri für das Orchester herabsank. Muster von Opernouverturen lieferten: Gluck, Mehul, Cherubini, Spontini, Boieldieu, Mozart, C. M. v. Weber, Reissiger u. A.

Warum verwenden die italienischen Opernkomponisten weniger Sorgfalt auf die Ouverture?

Weil das italienische Publikum der Ouverture keine Aufmerk-

samkeit schenkt, also kein Interesse dafür hat, ob sie zur Oper paßt oder nicht. So reizend z. B. die prachtvolle Tonmalerei einer Schweizerscene in der Ouverture zu „Wilhelm Tell" klingt, so ist doch der darauf folgende glänzende frische Galopp am allerwenigsten dazu geeignet, ein lebendiges Bild der Oper zu geben. Rossini charakterisirt in der Ouverture zur „Belagerung von Corinth" in der Einleitung in zwei kurzen Sätzen gleichsam türkische und griechische Musik, doch das Allegro hat den Zuschnitt der übrigen Ouverturen, jedoch haben beide an sich immer ihren Werth und werden in Conzerten gern gehört. Eben so ist es mit den Ouverturen von Auber, Bellini, Donizetti und Verdi.

Wie entstand die Form der Ouverture?

Der Name und die Ausbildung stammt von dem Opernkomponisten Lully und ist daher französischen Ursprungs. Lully's Ouverturen waren so beliebt, daß sie selbst von italienischen Opernkomponisten zu ihren Opern verwendet wurden, bis Scarlatti auftrat und zu seinen Opern Ouverturen, Sinfonien, genannt, schrieb. Die älteste Ouverture soll die zu Monteverde's „Orfeo" vom Jahre 1607 sein, eine Art Introduktion, welche kurz war, daher dreimal hinter einander gespielt werden mußte. Nach und nach gewann die Ouverture eine größere Ausdehnung, nachdem man einsah, daß eine Ouverture von 32 Takten, wie in Lully's „Armide" (vom Jahre 1686), wohl zu kurz sei. Wie schon bemerkt bestand damals die Ouverture aus einem langsamen Satze, dem eine Fuge angehängt war.

Wer gab das vollendetste Muster einer Ouverture mit Fuge?

Mozart durch seine Ouverture zur „Zauberflöte". Diese wird wohl immer das größte Meisterstück einer Fuge im galanten Style bleiben. Nur Spohr machte einen Versuch dieser Art durch die Ouverture zu „Peter Schmoll".

Wer suchte nach Lully die Form der Ouverture noch mehr zu erweitern?

Besonders Händel in seinen Opern, indem er drei verschiedene

Sätze mit einander verband. Doch hat die Ouverture zum „Messias“ noch den alten Zuschnitt von Grave und Fuge. Gluck gab der Ouverture eine festere Form und Bestimmung, indem er den von Mattheson aufgestellten Grundsatz befolgte: „daß die Ouverture, ihrem Zwecke zufolge, das Gemüth des Zuhörers zu dem Inhalte des Folgenden vorbereiten und das Instrumentalspiel sich nach dem Maaße der Wichtigkeit der Leidenschaften richten müsse“.

Die Einleitung.

Welche Form hat die Einleitung, wenn keine Ouverture vorhanden ist?

Die Einleitung oder Introduktion, welche die Italiener Intrada oder Preludio nennen, ist ein aus vollstimmiger Instrumentalmusik bestehender Satz, ohne feststehende Form, der den Zweck hat, den darauf gewöhnlich folgenden Chor einzuleiten, auch wohl aus dem Grunde, daß er als Vorspiel die Zuhörer aufmerksam machen soll, und um den auftretenden Sängern die Tonart anzugeben, in welcher sie einzusetzen haben. Ursprünglich scheint die Intrade von Trompetern herzurühren, die durch ihre Instrumente die Aufmerksamkeit der Menge auf die folgende, öffentliche oder theatralische Handlung rege machen mußten. Später wurde dieses mechanische Hilfsmittel künstlerisch behandelt, indem man die übrigen Instrumente ebenfalls dabei beschäftigte, wodurch die charakterisirenden Einleitungsmusiken entstanden. Hat die Oper nicht blos eine kurze Einleitung, sondern eine Ouverture, so folgt dieser nach dem Aufziehen des Vorhangs eine besondere

Introduktion,

in welcher verschiedene Gesangformen auftreten. Da diese gewöhnlich aus einer andern Tonart als wie die Ouverture selbst gehen, so ist es nothwendig, daß vor dem Eintritte des Gesanges diesem einige Takte (welche zur Introduktion gehören) als Vorspiel vorausgehen, damit die Singenden den richtigen Ton treffen. In Bezug auf letztern macht die Ouverture gegen ihren Schluß hin eine

Modulation, welche in die Tonart der Introduktion einleitet, und auf diese Weise die Ouverture und die erste Nummer oder die Introduktion verbindet. Solche Ouverturen haben dann keinen wirklichen Schluß in ihrer Haupttonart, wie z. B. im „Don Juan".

Aus welchen Gesangsformen besteht die Introduktion?

Aus sehr verschiedenen, denn in ihr sind Chor, Arie und andere Formen künstlich an einander gereiht, wie es der Dichter des Operntextes angeordnet, je nachdem die Personen in der Handlung nach und nach auftreten.

Der Chor.

Welche Form hat der Chor in der Oper?

Je nach dem Inhalte des Sujets tritt der Chor in der Oper entweder in Lied- oder weiter ausgedehnter Form auf, als gemischter oder Männerchor, zuweilen auch als weiblicher Chor.

In welcher Weise tritt der Chor auf?

Entweder selbstständig oder begleitend. Selbstständig ist der Chor, wenn er als ein geschlossenes Ganzes in hervorstechenden Zügen mit Orchesterbegleitung oder auch ohne diese die individuelle Empfindungsart der einzelnen Glieder in der Mehrzahl sich producirt. Dabei ist von dem Komponisten zu beobachten, daß den Chorstimmen ein höherer Grad des ausgebildetsten Gesanges nicht zugemuthet wird, wenn der Vollgesang Effekt machen soll. Chöre hinter den Coulissen dürfen nicht stark vom Orchester begleitet werden, da man sie sonst nicht hören würde. Untergeordnet dient der Chor dem Sologesang als Begleitung. Diese untergeordnete Stellung als Begleitung darf jedoch nicht herabgewürdigt werden, als wären die Chorstimmen bloße Begleitungsinstrumente. Muster von Opernchören liefern namentlich die deutschen Opern von C. M. von Weber, Marschner, Meyerbeer, Gluck, Mozart u. A.; auch die französischen von Mehul, Cherubini, Boieldieu, Auber, Halevy u. A.

Sind die italienischen Opernchöre hervorragend?

Wohl nicht, denn sie sind in Bezug auf Selbstständigkeit stiefmütterlich behandelt, weil das italienische Opernpublikum keinen Werth darauf legt und sich während des Chorgesangs meist zurückzieht, um Erfrischungen einzunehmen und mit Aufmerksamkeit nur der Primadonna oder den andern Solosängern zuhört. Daher sind sie auch der schwächeren Besetzung halber meist dreistimmig gesetzt, da ein vollständiger vierstimmiger Männerchor Verschwendung sein würde. Aus diesem Grunde mag wohl auch der italienische Opernkomponist an Chöre sein Genie nicht vergeuden.

Die Scene.

Welche Gesangsformen verbindet die Scene?

Sie verbindet Recitativ und Arie, auch Duett, Terzett und Chor zu einem größern, weiter ausgesponnenen Ganzen und verschiedene Situationen mit wechselnden Empfindungen werden darin dargestellt. Die bloße Scene und Arie betrifft nur eine Hauptperson in der Handlung der Oper. Mehr als vierstimmig dialogisirte Gesangstücke werden in ihrer zusammengesetzten Form Ensemblestücke oder Ensemble genannt. Aeltere Komponisten und deren Operndichter gebrauchen den Ausdruck Scene nicht, obgleich die größern Arien von Gluck, Mozart u. A. ebenfalls den Namen Scene vollkommen beanspruchen können. Die neueren Musik-Dramatiker erweiterten die Scene immer mehr und mehr. So sind z. B. in Wagner's „Tristan und Isolde" in den drei Akten gewissermaßen nur drei große Scenen, von welchen jede ziemlich den ganzen Akt füllt.

Die Opernarie.

Welche Form hat die Opernarie?

Die ältere Form der Opernarie als Sologesang theilte sich streng in zwei Haupttheile. Im ersten Theile ward die Empfindung des Singenden im Allgemeinen ausgedrückt, oder die Situation sprach sich durch den Gesang aus; der zweite Theil

war kürzer, ihm reihte sich der erste gewöhnlich in etwas lebhafterer Bewegung in der Haupttonart an und schloß damit. Da es in dieser Form nicht zu vermeiden war, daß sich die Worte öfters wiederholten, so entstand dadurch eine gewisse Pedanterie und die Arie wurde monoton. Die Schlüsse vieler italienischen Opernarien sind daher sehr oft nach einer Schablone gearbeitet. Später ging man von dieser Form ab und hielt sich mehr an den Inhalt des Textes, um dessen Empfindungen auszudrücken, ohne jedoch eine gewisse Symmetrie in ihren Rhythmen zu verletzen, auch ohne Wiederholung der Worte. Der Komponist hat in der Arie die Aufgabe, daß sich der Gesang treu an die Worte anschmiege, letztere richtig deklamire und die Empfindungen, welche sich gegenüber stehen, künstlich verschmelze. Es giebt auch Arien, besonders italienische, welche nur den Zweck haben, daß der Solosänger seine Kunst entfalten könne, ohne dabei weiter die Gefühle auszudrücken, welche die Worte beanspruchen. Diese Art Arien gehören gewöhnlich in die Klasse der Bravourarien.

Was für einen Zweck hat die Bravourarie?

Sie hat die Bestimmung, dem Sänger oder der Sängerin Gelegenheit zu geben, dem Publikum seine Kunst im brillanten Gesange zu zeigen, durch Passagen, Triller und andere Verzierungen zu glänzen. Doch kann der gutgeschulte Sänger auch in einer einfachen Arie durch die Kunst des Ausdrucks sich den größten Beifall erwerben. — Die Bravourvariationen und Bravourduetten haben denselben Zweck wie die Bravourarie.

Die Cavatine.

Welche Form hat die Cavatine?

Sie hat die Form der Arie, nur kürzer, und ist leichter und einfacher gehalten, enthält blos einen, weniger ausgeführten Satz, dem auch öfters ein kurzes Recitativ vorangeht. So sind die Cavatinen von Rossini, Weber u. A. sehr geschmackvoll gehalten, welche ausgebildete, schöne Stimmen zu ihrem Vortrag verlangen.

Doch kann auch eine weniger geschulte Sängerin durch seelenvollen Vortrag einer einfachen Cavatine sich Beifall erringen. Die Cavaletta ist in der italienischen Opernmusik ein gefälliges, lebhaftes Motiv, meist im Zweivierteltakt, welches häufig den Schlußtheil einer Arie oder Cavatine bildet.

Welche Formen vereinigt das Finale in der Oper?

Es vereinigt als größeres Gesangstück die verschiedenen Formen für Solo- und Chorgesang, welchen auch Instrumentalsätze (Märsche und Ballette) beigemischt werden. Alle Formen, welche im Finale vorkommen, sind fantasieartig zusammengesetzt, wie dies der Inhalt des Sujets mit sich bringt, weshalb es keine bestimmte Regel in der Zusammenstellung der Formen geben kann, indem bald diese, bald jene Form vollständig oder weniger ausgeführt ihren Platz findet.

Sind die vorher beschriebenen Gesangsformen in den Opern verschiedenen Genres verwendbar?

Die verschiedenen Opern beanspruchen dieselben Gesangsformen, es mögen nun die Situationen ernst, komisch oder sentimental sein, und kunstvolle Zusammenstellung ist unerläßlich, wenn sie in ihrer Weise als klassisch gelten soll.

Die komische Oper.

Wie ist die komische Oper zusammengestellt?

Ihre kunstgemäße Zusammenstellung ist ebenfalls in dramatischer Form, worin die Komik die Hauptrolle spielt, welche in den freiesten Gesangsformen ihre Stütze findet.

Welche Stoffe behandelt die komische Oper?

Sie enthält Scenen aus dem Menschenleben, welche in Schwachheiten und Thorheiten ihren Grund haben und die durch launigwitzige, sinnreiche Zusammenstellung, wenn sie auch an sich nichts Scherzhaftes haben, durch ihre Contraste komisch erscheinen, welche der Dichter in Verbindung zu bringen sucht und der Komponist musikalisch ausführt.

Wann entstand die komische Oper?

Sie entstand früher als die ernste Oper, denn schon im Jahre 1597 brachte Orazio Vecchi in Modena ein Stück auf die Schaubühne: „Antiparnasso", welches er eine Commedia per musica taufte. Diese „Commedia" kann als erster Versuch der komischen Oper angesehen werden. Weitere Erfolge wurden durch Pergolesi's „Serva padrona" hervorgerufen, bis sie durch Piccini's „Cechina" vollständig entwickelt wurde. In Deutschland verdankt sie ihre Entwickelung hauptsächlich Dittersdorf, (geb. 1739 gest. 1799), der allein 37 Opern schrieb, unter denen „Doktor und Apotheker", „Hieronymus Knicker", „das rothe Käppchen" noch in gutem Andenken sind. In neuerer Zeit hat in diesem Genre nur Lortzing geglänzt, dessen „Czaar und Zimmermann" seinen Ruf begründete. Durch Lortzings Opern kam die Rolle des „Basso buffo" gewissermaßen wieder zu Ehren. Die französischen Opern sind trotz ihrer Benennung „Opera comique" weniger bezüglich ihrer Wirkung komisch zu nennen; wenn ihnen auch die heitern Scenen nicht abzusprechen sind, so erreichen sie doch nicht die drastische Wirkung einer deutschen komischen Oper. Rossini hat in diesem Genre Vorzügliches geleistet und Mozart gab unter anderm durch die Rolle des Leporello im „Don Juan" das vollendetste Bild eines Basso buffo.

Die heroisch- komische Oper.

Was charakterisirt die Form der heroisch-komischen Oper?

Die ernsten und komischen Scenen, welche dieselbe beleben. Sie ist demnach ein gemischter Styl.

Welche Stoffe behandelt die heroisch-komische Oper?

Ihre Stoffe waren der Romantik entnommen: aus den Darstellungen „einer heimlich schleichenden, unbegreiflich höhern Macht" als Einwirkung des „Uebersinnlichen, Unendlichen auf unser Leben". Im Hintergrunde solcher Dichtungen lag die „höchste Moral". Später genügte dies nicht mehr und man suchte die Stoffe in der

Geisterwelt, indem man „die überirdischen Mächte in die Menschenwelt hineinzog zu gegenseitigem Kampf". So entstand die Zauberoper.

Mit welcher Opernart ist die heroisch-komische am meisten verwandt?

Mit der romantischen, denn in ihr wechseln ebenfalls ernste und heitere Scenen. Manche rechnen daher die heroisch-komische Oper zur romantischen, weil letztere ebenfalls den gemischten Styl beansprucht. Webers „Freischütz" bildet als romantische Oper gleichsam die Uebergangsperiode seit Mozarts „Don Juan". Durch Weber's Opern im romantischen Styl wurde die komische Oper beinahe verdrängt. Doch dürfte das letztere wohl noch mehr darin seinen Grund finden, daß geschickte Operntextdichter für die komische Oper mangelten, und es war darum nicht zu verwundern, daß nach Weber die französische Opernmusik in Deutschland ein gewisses Uebergewicht bekam.

Die Operette.

Was ist eine Operette?

Eine kleine Oper, gewöhnlich leichten und heitern Inhalts, in welcher der Dialog mit den verschiedenen Gesangsformen, welche weniger ausgesponnen sind, wechselt. Sie ist französischen Ursprungs. Man unterschied früher im Deutschen Oper und Operette dadurch, daß bei ersterer das Gespräch nie eintrat, in letzterer aber Gesang und Dialog sich ablösten.

Das Liederspiel.

Was für Gesangsformen enthält das Liederspiel?

Dem Namen nach blos Lieder, einschließlich kleiner Duette. Das Liederspiel ist eine Nachahmung des französischen Vaudevilles; C. F. Reichardt, Kapellmeister in Berlin, machte im Jahre 1800 den ersten Versuch durch sein Liederspiel: „Liebe und Treue".

Es bürgerte sich ein, seit C. Blum mit „Claudine von Villa Bella", „das Rosenhütchen", „der Schiffskapitain", „die Wiener in Berlin" auftrat. Himmels Liederspiel: „Fanchon" gehört mehr der Operette an.

Das Vaudeville.

Woher stammt das Vaudeville?

Die Musikgeschichte weist nach, daß in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Olivier Basselin (Besitzer einer Walkmühle in der Normandie) kleine, scherzhafte, fröhliche Lieder dichtete, die er Vaux de Vire nannte (nach den Thälern am Flusse Vire, in denen sie gesungen wurden). Es konnte nicht fehlen, daß diese Volkslieder bald Nachahmung fanden, da ihr Inhalt später auch einen satyrischen Charakter annahm, indem man Moden, komische Begebenheiten und die Thorheiten des Zeitalters darin zu geißeln suchte, wozu auffallende Persönlichkeiten, Tagesbegebenheiten, moralische und politische Zustände genug Anlaß gaben. Man vereinigte nun mehr solcher Lieder zu einem Ganzen und vermischte sie mit Dialog, wodurch das Vaudeville entstand. Um das Jahr 1790 kamen die ersten Vaudevilles zur Aufführung, welche so beifällig aufgenommen wurden, daß man 1791 ein eigenes Vaudeville-Theater erbaute.

Welche einfache Gesangsformen enthält das Vaudeville?

Fast nur mehrstrophige Lieder oder Couplets, weshalb man unter Vaudeville ein Liederspiel oder eine Liederposse versteht. Auch wird es mit kleinen Chören versehen und einer Ouverture, welche den komischen Sujets entsprechen muß.

Das Couplet.

Wie unterscheidet man Couplet und Lied?

Ein wesentlicher Unterschied ist nicht zu finden, denn Couplet ist nur die französische Bezeichnung für Lied. Die Deutschen verstehen unter Couplets nur die Lieder, die im Vaudeville oder in der Posse gesungen werden und denen ein Refrain zu Grunde liegt, auch

wird öfters zwischen den einzelnen Versen Dialog eingeschaltet, jedoch bringt der Gesang die Pointe zur Geltung. Gewöhnlich hat der Coupletsänger noch einen Da-Capo-Vers in petto, wenn das Couplet durch Inhalt und Vortrag sich Beifall erwirbt.

Das Quodlibet.

Hat das Quodlibet eine besondere Form?

Gewissermaßen ist dieses formlos, denn es ist eine Zusammenstellung kurzer, abgerissener Bruchstücke aus Opern und Liedern, welche harmonisch an einander gefügt sind und durch ihre witzigen Contraste bezüglich der Worte in ihrer Aneinanderreihung einen komischen Effekt hervorrufen. Auch das komische Singspiel wird zuweilen als „musikalisches Quodlibet" betitelt. Man unterbricht auch durch eingeschobenen Dialog das Quodlibet. Es findet in dem Vaudeville und der Posse seine Verwendung.

Woraus besteht das Schauspiel mit Chören?

Es besteht aus lyrischen Chören, zwischen welchen der Dialog gesprochen wird. Es ist eine Abart der Oper, in der die Hauptpersonen in der Sphäre der „Alltagssprache" die Handlung durchführen, während der Chor als Nebenpersonen sich merkwürdiger Weise der idealen Sprache des Gesangs bedient. Gewöhnlich geht solchen Schauspielen eine besonders dazu komponirte Ouverture voran. Ein in dieser Art hervorragendes Schauspiel mit Chören ist die Tragödie des Sophokles „Antigone" mit den vortrefflichen Chören von Mendelssohn-Bartholdy.

Was ist ein Schauspiel mit Musik?

Gewöhnlich eine Gelegenheitsmusik, zu besondern Feierlichkeiten, besonders für gekrönte Häupter, in welchen Festmusik, Märsche, Lieder und Chöre ländlichen und kirchlichen Inhalts vorkommen. Doch sind auch außer solchen Gelegenheitswerken anerkannte Schauspiele und Tragödien mit Musik versehen worden. Hierher gehören z. B. Beethoven's geniale Musik zu Goethe's „Egmont", Mendelssohn's Musik zu Shakespeare's „Sommernachtstraum", Meyerbeer's Musik zu seines Bruders Trauerspiel:

„Struensee", Lindpaintner's Musik zu Goethe's: „Faust", und Pierson's Musik zum zweiten Theil von Goethe's „Faust".

Wie unterscheiden sich die Opern bezüglich der Durchführung ihrer Formen?

Die eine Art ist durchkomponirt d. h. der Dialog wird gesungen, bei der andern Art wird der Dialog theilweise gesprochen. Die ursprüngliche große Oper in Frankreich, Italien und auch in Deutschland ist ohne Dialog geschrieben. So sind z. B. Mozart's Opern: „Don Juan", „Cosi fan tutte" ursprünglich mit verbindendem Recitativ komponirt, obgleich man sie jetzt gewöhnlich mit gesprochenem Dialog aufführt. Man stritt in Deutschland viel darüber, ob der Dialog gesprochen oder Alles musikalisch „illustrirt" sein müsse und entschied sich für das letztere. Daher sucht man jetzt Mozart's „Don Juan" mit den verbindenden Recitativen zu geben und Spohr schrieb nachträglich zu seinem „Faust" Recitative, so wie Marschner zu „Templer und Jüdin". Nur in der komischen Oper ist der Dialog ohne Musik noch beibehalten, was für diese keine Schattenseite sein wird.

Das Musikdrama der Neuzeit.

Ist das Musikdrama eine Erfindung der Neuzeit?

Schon Gluck hatte durch seine „Alceste" diesen Boden betreten und gegen die Unnatur der dramatischen Musik gekämpft, doch wurde diese Bahn späterhin theilweise wieder verlassen; Rich. Wagner stellte sich die Aufgabe, diesen Boden gänzlich zu säubern und das Musikdrama durch sein Aufwärtsstreben nach dem höchsten Standpunkt zu erheben und die Chablonen-Form der Oper verschwinden zu lassen. Der Coloraturgesang wurde verbannt, auch sollte theilweise die „absolute" Melodie nicht vorherrschend sein, um der Deklamation mehr Recht einzuräumen, überhaupt dem alten griechischen Drama wieder auf die Beine zu helfen.

Hat sich dieses Ideal des Musikdramas schon verwirklicht?

Bis jetzt noch nicht, wenigstens hat dieses „Kunstwerk der

Zukunft" noch Niemand anstaunen können. Der Kritiker Ambros sagt in seinen kulturhistorischen Bildern über diese Idealträume Folgendes: „Wagner irrte von einem Standpunkte zum andern umher — von der Oper im Geschmacke C. M. von Webers (Die Feen) zur Oper im französisch-italienischen Sinne (Das Liebesverbot), von dieser zur Spontinischen Heldenoper (Rienzi), verließ den gewonnenen Standpunkt wieder, um in dem „Fliegenden Holländer", im „Tannhäuser", im „Lohengrin" drei von allem früher von ihm Geleisteten, und selbst wieder unter einander sehr wesentlich verschiedene Kunstwerke hinzustellen — und diese haben erst wieder, wie er ausdrücklich versichert, mit dem musikalisch-poetischen Kunstwerke, das ihm in Gedanken vorschwebt, doch nur eine gewisse annähernde Aehnlichkeit, und sind weit entfernt, jenes Kunstwerk der Zukunft zu verwirklichen, welches für Wagner das Ende und Ziel aller historischen und ästhetischen Entwickelung der in der Menschheit wohnenden Kunstanlage und Kunstfähigkeit ist. Ja, noch mehr — es muß sich, nach Wagners Behauptung, die ganze Weltlage, der faktische Zustand der Menschheit von Grund aus ändern, damit ein Kunstwerk dieser Art nur möglich werde". Ob nun dieses Kunstwerk in Wagners „Tristan und Isolde" und in „Der Ring des Nibelungen" seine Verwirklichung gefunden hat, steht noch in Aussicht, da die beiden letztern Werke noch nicht von der Bühne herab an die Oeffentlichkeit getreten sind.

Das Melodram.

Was ist ein Melodram?

Ein zum deklamatorischen Vortrag bestimmtes Gedicht, oder auch ein Schauspiel, welches von Musik begleitet wird. Während der Deklamation oder zwischen der Rede drückt die Musik die Gefühle und Situationen aus. Längere, ausgeführte Musikformen sind hier nicht verwendbar und die Musik beschränkt sich auf kurze Sätze und ausgehaltene Akkorde. Das Monodram, in welchem nur eine Person spricht, und das Duodram, in welchem zwei handelnde

Personen auftreten, sind ebenfalls Melodramen. Auch Balladen werden melodramatisch behandelt (z. B. in B. A. Weber's „Gang nach dem Eisenhammer" von Schiller). Kleine Melodramen kommen auch in Opern vor, wie im „Freischütz" „Preciosa"; auch in Trauerspielen, wie z. B. in der Beethovenschen Musik zu „Egmont".

Wer ist der Erfinder der Melodramen?

J. J. Rousseau. Dessen „Pygmalion" brachte den Schauspieler Brandes auf die Idee, die Gerstenbergische Cantate: „Ariadne", als ein mit Musik versehenes Drama zu bearbeiten, wozu Georg Benda die Musik lieferte (1766), was Aufsehen erregte.

3. Die Gesangsformen der Kammermusik.

Welche Gesangsformen gehören der Kammermusik an?

Alle die, welche nur mit wenigen Instrumenten, oder nur mit einem Instrumente begleitet werden, auch mehrstimmige Gesänge, welche keine Begleitung haben.

Gehören die Gesangsformen der Kammermusik nicht auch theilweise der Kirchen- und Opernmusik an?

Ja. Sie gehören aber nur dann zur Kammermusik, wenn sie, wie vorher angedeutet, nur von wenigen Instrumenten, hauptsächlich nur von einem Instrumente, wie Pianoforte, Harfe oder Guitarre oder auch Zither, begleitet werden.

Welche Gesangsformen gehören der Kammermusik namentlich an?

Die Romanze, Ballade, das Lied und die Solfeggien oder Gesangsexercitien.

Die Ballade.

Welches sind die Kennzeichen der Ballade?

Im Ganzen mit der Form der Romanze übereinstimmend, ist ihr Inhalt lebendige Erzählung und romantischer Natur. Die Ballade ist meistens durchkomponirt, zumal wenn sie keine gleichmäßigen Strophen hat. Da das poetische Element überwiegend ist, so muß die Komposition der Erzählung Schritt vor Schritt folgen

und das darin liegende Gefühl muß in der Melodie und deren Begleitung wiedergegeben sein; auch muß der Komponist alle Momente des Effekts wie in einen Brennpunkt auffassen, damit sie wie mit einer unsichtbaren Gewalt auf das Gemüth des Zuhörers wirken.

Woher stammt die Ballade?

Aus Italien, von Ballata, (von Ballo, der Tanz) Tanzgesang, Singtanz. Es war ein Gedicht mit vielen Strophen, in welchem die Erzählung eines Abentheuers auf öffentlichen Plätzen abgesungen und häufig vom Tanze begleitet wurde. Sie verpflanzte sich nach England. Ein Ueberbleibsel aus jener Zeit mögen noch unsere jetzigen Bänkelsänger mit dem Leierkasten sein, welche Mordthaten und geschichtliche Abentheuer auf Jahrmärkten und Messen absingen und dabei die darstellbaren Scenen auf Leinewand gemalt dem Auge des Zuschauers versinnlichen. Die Ballade früherer Zeit hatte nur eine Melodie für alle Strophen.

Wie wurde die Ballade in späterer Zeit behandelt?

Sie wurde durchkomponirt, indem zu jeder Strophe eine ihrem Inhalte, ihrer Wortführung und Interpunktion angemessene Melodie gesetzt war, statt bei jeder dieselben Noten wiederholen zu lassen. Zumsteeg war seiner Zeit berühmter Balladenkomponist. Später betrat dieses Feld hauptsächlich C. Löwe, auch Conr. Kreutzer. Franz Schubert übertraf durch seinen „Erlkönig" alle früheren Kompositionen derselben Goetheschen Dichtung. Die Balladen werden größtentheils nur für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung komponirt. Selten findet man sie für mehrere Stimmen oder Chor. In erweiterter Form, welche sich der weltlichen Cantate anschließt, behandelte sie R. Schumann für Solostimmen und Chor z. B. in „Des Sängers Fluch" von Uhland, „Vom Pagen und der Königstochter" von E. Geibel.

Die Romanze.

Welche Form hat die Romanze?

Die Balladenform. Als Erzählungslied ist sie aber von klei-

nerem Umfange, da mehrentheils die Melodie für mehre Strophen passend ist. Sie wird meistentheils ebenfalls nur für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung gesetzt. Auch die Opernkomponisten haben sie in ihren Opern mit Glück verwendet. Die Melodie der Romanze muß einfach, gefällig und natürlich ohne allen Prunk sein, eben so die Begleitung, wodurch sie sich dem Volksliede nähert. Hierdurch erklärt sich der Ausdruck: „im Romanzenton". Besonders müssen die Worte deutlich ausgesprochen werden, damit der Zuhörer den Faden der Erzählung nicht verliert. Bemerkenswerthe Romanzen finden sich in den Opern von Boieldieu, Rossini, Bellini, Cherubini, Meyerbeer, Auber u. A. Schöne Tondichtungen dieser Art finden sich in den Soirées musicales von Rossini und Donizetti.

Das Lied.

Wie ist die Form des Liedes beschaffen?

Das Lied ist eine Dichtungsart in lyrischer Form, dessen geistiger Inhalt in uns ein Gefühl erzeugt, welches sich in der Melodie desselben gewissermaßen abspiegeln muß. Die Form des Liedes muß als Gedicht eine gleichmäßige Eintheilung gleichgeformter Strophen haben, damit die Melodie in gleichmäßigen musikalischen Rhythmen sich in allen seinen Theilen anschließen kann. So viel Liederdichtungen es auch giebt, so eignet sich doch sehr Vieles nicht zum Komponiren, indem in seinem innern Bau kein richtiges abgemessenes Verhältniß in den Strophen zu einander vorhanden ist. Die Deklamation kann dann nicht mit der Musik in Uebereinstimmung gebracht werden. Auch in der Melodie muß das Lied richtig deklamirt sein, wenn Dichtung und Musik aus einem Gusse sein sollen. Das Lied ist der Urstoff aller größern Gesangsformen. *)

In welche zwei Hauptarten wird das Lied eingetheilt?

Erstens das geistliche und zweitens das weltliche Lied. Das geistliche Lied hat die Bestimmung, religiöse Gefühle

*) Siehe Widmann, Formenlehre §. 13. 14.

zu erwecken; es ist als Kirchenlied oder Choral für die Kirche bestimmt und ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes. Von diesem ist schon, als zur Kirchenmusik gehörig, gesprochen worden. Das weltliche Lied stellt Vorgänge und Zustände des wirklichen Lebens entweder einfach dar, oder es behandelt Dinge aus der Natur.

Bestimmt der Sinn des Liedes die Form?

Ja. Daher giebt es Kinderlieder, Wiegenlieder, Trinklieder, Schullieder, Jägerlieder, Liebeslieder, Nationallieder, Volkslieder, Scherz- oder humoristische Lieder, Soldatenlieder, Minnelieder u. s. w. Alle diese Lieder verschiedenen Genres gehören auch dem Volksgesang an, sobald sie Volkseigenthum geworden sind. Romanze und Ballade gehören auch der Liedform an, sobald ihre Form nicht erweitert ist.

Welche ausländischen Gesänge gehören ebenfalls der Liedform an?

Die Barcarole und die Gondoliera. Sie erfordern in ihrem innern Bau eine besondere Construktion. Die französischen Chanson's, in verkleinerter Form Chansonette's genannt, sind dem deutschen Liede am ähnlichsten. Canzone und Canzonetta sind italienische Benennungen dafür.

Welche Merkmale haben die Barcarole und die Gondoliera?

Sie sind stets in ungleicher Taktart geschrieben, entweder im Neunachtel-, Sechsachtel- oder Dreivierteltakt, größtentheils mit sanfter, lieblicher, wogender Melodie in mäßiger Bewegung, in der sich italienischer „blauer Himmel", „Wellenspiel und Ruderschlag" gewissermaßen abspiegelt. Sie sind venetianischen oder neapolitanischen Ursprungs, werden von Fischern und Gondelführern auf der Straße oder bei Gondelfahrten abgesungen und gehören in einfachster Form dem Volksgesange an. Die Gondoliera als venetianisches Schiffer- oder Gondelfahrerliedchen hat dieselben Taktarten und Rhythmen wie die Barcarola, bewegt sich aber mehr in einem schwärmerischen Element. Man hat diese Formen auch in der Oper eingeführt. Muster dieser Art sind die

beiden Barcarolen in Auber's „Stumme von Portici", in Herold's „Zampa" und die Gondoliera in Rossini's „Othello". Aehnlichkeit mit dieser Form hat das deutsche Wiegenlied.

Was ist eine Preghiera?

Die Preghiera oder das Gebet ist eigentlich ein geistliches Lied, doch ist es unter diesem Namen nur in der Oper eingeführt. Sie ist der fromme Herzenserguß eines Gemüthes, welcher durch die Situation in der Oper herbeigeführt wird. Berühmt ist die Preghiera in Rossini's Oper: „Moses".

Wie werden die vorher angegebenen Gesangsformen ausgeführt?

Meistentheils im einstimmigen (Solo-), auch öfters im mehrstimmigen Gesange, besonders das Lied. Im zweistimmigen Gesange erscheint diese Form als Duett, dreistimmig als Terzett, vierstimmig als Quartett, fünfstimmig als Quintett. Die Ausführung kann sowohl von männlichen als weiblichen Stimmen geschehen, für welche der Komponist den allgemeinen Umfang der Singstimmen in Anspruch nimmt.

Wie theilt sich das Chorlied ein?

In gemischten und Männerchor, welche beide als reiner Vocalgesang (ohne Begleitung meistentheils) in Ausübung gebracht werden. An vielen Orten haben sich Gesellschaften gebildet, welche den Chorgesang, besonders das Chorlied für gemischten und Männerchor pflegen. Das Chorlied steht als ein künstlerisches, durchgeführtes Gesammtstimmungsbild da, zunächst freilich der gemischte Chor, dann auch der Männerchor, der wegen der Gleichartigkeit seiner Stimmen ein vollwichtiger Totalchor ist. Im polyphonen Satze heben die zur Melodie hinzugetretenen selbständig gearbeiteten Stimmen das Ganze auf die Höhe der Kunstschöpfung. Der Männerchor ist gleichsam die Brücke zur Volksmusik.

Die Solfeggien.

Welche Formen besitzen die Solfeggien?

Die Solfeggien oder Gesangsexercitien können keine

besondere Form haben, da sie als Gesangsübungen textlose Stücke sind, die zur Erlangung der mechanischen Fertigkeit in der Kunst des Gesanges erforderlich. Es sind Uebungen im Notenlesen und Intervallentreffen. Solmisation nannte man die Methode, nach den Aretinischen Sylben ut re mi fa sol la, wozu die Franzosen zur Ausfüllung der Oktave noch die Sylbe si setzten, zu solfeggiren und mit diesen Sylben die damit bezeichneten Töne anzugeben. Das deutsche Abcediren braucht die deutschen Buchstaben c d e f g a h. Mit untergelegten Vokalen heißt es vokalisiren. Damenisation hieß die Art, nach den von Graun erfundenen Sylben da me ni po tu la be zu solfeggiren. Bobisation (Bocedisatio) hieß die Methode, sich der von Wallaert (gest. 1595) erfundenen sogenannten belgischen Sylben (voces belgicas) i, bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, oder der von Hitzler (gest. 1635) vorgeschlagenen Sylben: la, be, ce, de, me, fe, ge sich zu bedienen.

4. Der Volks- und Naturgesang.

Welche Lieder nennt man Volkslieder?

Im Allgemeinen alle die Lieder, welche sich für den Volksgesang eignen, Kirchenlieder oder Choräle und alle die, welche nicht religiösen Inhalts sind und sich auf geschichtliche, volksthümliche Begebenheiten, Sagen, Sitten und häusliches Leben beziehen. Theilweise enthalten sie Züge von besonderen Charakteren, der Laune, des Ernstes, der Schwermuth, der Sentimentalität, der Heiterkeit, der Lebensfrische und der Derbheit.

Woher stammen die Melodien der Volkslieder?

Entweder mit ihrem Text aus dem Volke selbst, durch Ueberlieferungen, oder sie sind von bekannten und unbekannten Komponisten in das Volk übergegangen. Bei diesen Ueberlieferungen kommt es nicht selten vor, daß Lieder, welche ursprünglich im Vierviertel- oder Zweivierteltakt geschrieben sind, vom Volke nach seinem Geschmacke in Dreiviertel- oder Dreiachteltakt umgemodelt werden. Auch erleidet die Melodie in verschiedenen Gegenden Veränderungen. In verschiedenen Ländern hat auch manchmal ein und dasselbe Lied eine ganz andere Melodie.

Welche Grundzüge charakterisiren die Volksmelodie?

Sie ist einfach in der Tonfolge, ebenso in ihrem Rhythmus und in ihrer Modulation. Sie bietet selbst dem gebildeten Musiker interessante Züge hinsichtlich der Construktion ihrer Rhythmen.*) Es ist nicht selten bewundernswerth, „wie das erfindende und umbildende Volk, welches die Gesetze, nach denen der Künstler seine Melodien bildet, nicht gekannt, sondern nur ohne alle klare Anschauung im Gefühle getragen hat, für den jedesmaligen Gefühlsmoment das Rechte getroffen hat." Sind die Volksmelodien auch dazu angethan, eine harmonische Begleitung ihnen beizufügen, so bedürfen sie derselben doch nicht. Das Volk bildet sich selbst eine zweite Stimme durch natürliche Töne, die Tonika und Dominante, auch die Terz und Sexte als leitereigne Intervalle. Manche slavische Melodien werden und können nur unisono gesungen werden und es ist schwierig, ihnen eine passende Harmonisirung beizufügen, besonders den serbischen.

Wie ist die metrische Form des Volksliedes?

Besonders die ältern Volkslieder sind in ihrer metrischen Form vernachläßigt, da die einzelnen Strophen eines und desselben Liedes nicht immer von gleichmäßiger Länge sind, was aber die Melodie ausgleichen muß, indem der Sänger manchmal eine Viertelnote in Achtel, auch in Sechszehntheile umwandelt. Oft überschreiten auch nur einzelne Verse das Maaß der übrigen. An den Reimen wird der kunstgerechte Dichter Vieles zu tadeln haben.

Mit welchem Worte fangen gewöhnlich die romanzenartigen Lieder an?

Mit dem Worte Es. Z. B. Es war, Es kam, Es wollte, Es ging, Es hatte, Es fuhr, Es schlief, Es stand, Es ritt, Es trieb, Es standen, Es war einmal u. s. w. Eigenthümlich ist in diesen romanzenartigen Liedern, daß sich darin eine edlere und höhere Gefühls- und Anschauungsweise kundgiebt, welche lieber in der Vergangenheit spricht, von Königen, Markgrafen und Rittern in Sammet und Seide,

*) Mehr darüber siehe Widmann, Formenlehre § 7—10.

geschmückt mit Purpur, Gold und Perlen, als der wollenen Röcke und Leinewandjacken erwähnt. Es sind in diesen Liedern selbst die alltäglichen Genüsse: Brot und Käse, Branntwein und Bier vermieden, dagegen wird von Wildpret, Fischen, Pasteten und kühlem Wein gesungen. Es ist daher ein Mißgriff mancher Dichter, daß sie Verse in einer bestimmten Mundart dichten, als seien dies wirkliche Volkslieder, denn das Volk besonders im nördlichen Deutschland vermeidet in seinen Liedern die verdorbenen, ungeschlachten, gemeinen und platten Ausdrücke, denn in ihm lebt auch ein Kunstsinn.

Welche Volkslieder nennt man Gassenhauer?

Nur die Lieder, welche sich durch triviale, zweideutige Redensarten auszeichnen. Auch pflegt man spottweise die Lieder so zu nennen, welche in einem gemeinen Style komponirt sind. Ungerecht ist es jedoch, wenn man solche Lieder Gassenhauer nennt, die, von guten Meistern gesetzt, wegen ihrer faßlichen Melodie leicht vom Volke nachgesungen werden, ohne daß sie etwas Gemeines, Triviales enthalten. Möglich, daß dieser Ausdruck schon aus frühern Zeiten stammt, wo es besondere Klassen Sänger gab, die durch den Vortrag ihrer Lieder öffentlich, auf Straßen, (Gassen), zu unterhalten suchten; die Griechen hatten ihre Rhapsoden, die Scandinavier ihre Skalden, die celtischen Völker ihre Barden, in England hießen sie Minstrels, in Frankreich Troubadours, in Deutschland Minne- und Meistersänger.

Welche Merkmale haben die Nationallieder?

Die Nationallieder sind entweder ein Erguß der Gesinnungen eines Volkes zu ihrem angestammten Regentenhause, oder sie sprechen in kräftigen Ausdrücken seine glühende Liebe zum Vaterlande aus, daher nennt man letztere auch Vaterlandslieder. Solche patriotische Lieder haben zu allen Zeiten viel Einfluß auf die Politik des Volkes gehabt, sie gehören selbst zu den Mitteln, eine Staatsumwälzung zu bewirken, man erinnere sich nur der Nationalgesänge der französischen Republik. In solchen kritischen Momenten entstehen auch gewöhnlich solche Lieder, welche ein kräftiger Hebel sind, das Joch der Tyrannei abzuschütteln. Eben so be-

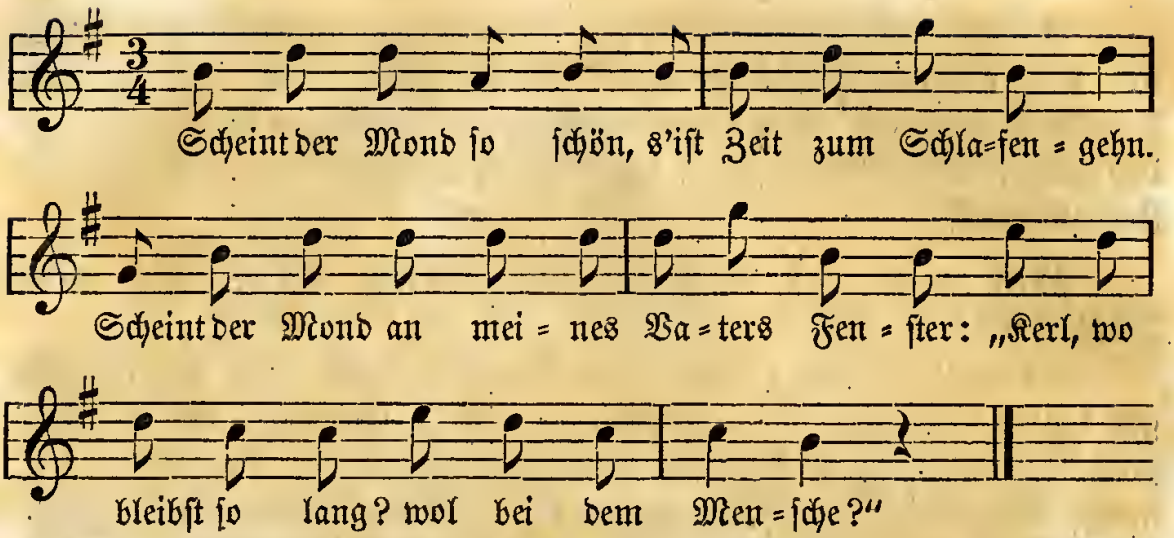
geistern Krieges- und Siegeslieder die Soldaten zur Tapferkeit, die ihnen zum Siege verhilft. Die Franzosen würden ohne die Marseillaise vielleicht weniger siegreich gewesen sein.

Hat jede Nation ein bestimmtes Nationallied?

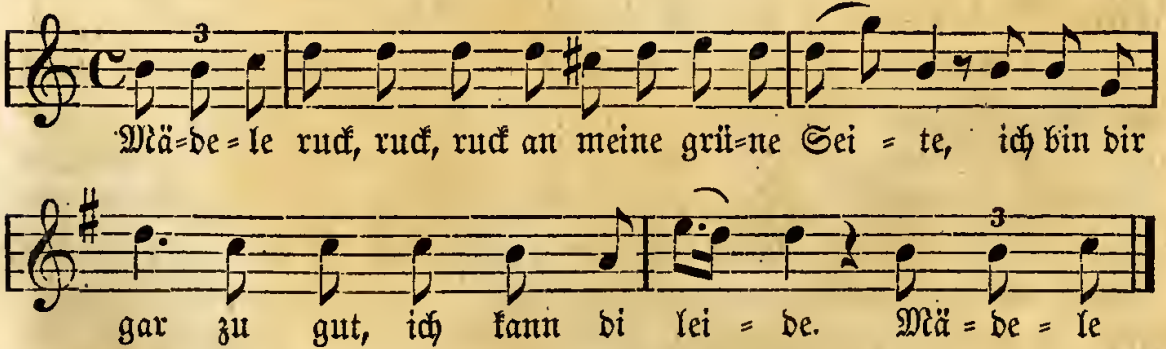
Ein Lied wohl, jedoch nicht allemal eine originale Melodie dazu, denn Preußen hat zu seinem „Heil dir im Siegerkranz" und Sachsen zu seinem: „Den König segne Gott" die Melodie des englischen Volksliedes „God save the Queen". Daran sind die deutschen Komponisten gewiß nicht schuld, denn die deutschen Dichter des preußischen und sächsischen Nationalliedes boten kein anderes Metrum als das vorhandene des „God save the Queen". Oesterreich hat jedoch sein „Gott erhalte Franz den Kaiser" mit einer gemüthvollen Melodie von Joseph Haydn; Holland besitzt sein „Weß Adern Hollands Blut durchrinnt"; Rußland die Lvoff'sche Hymne; Spanien die Riego-Hymne; Amerika sein „Hail Columbia"; Portugal die Hymne des Don Pedro; Frankreich die „Marseillaise" u. s. w. Die Befreiungskriege (1813) gaben den Dichtern Anlaß zu Vaterlands-, Freiheits- und Kriegsliedern, worunter besonders die Lieder von M. Arndt, Max Schenkendorf, Th. Körner hervorzuheben sind. Letztere sind durch die C. M. v. Weber'schen Melodien noch im Munde des Volks.

Ist hinsichtlich der deutschen Volkslieder vom Alten zum Neuen ein großer Fortschritt bemerkbar?

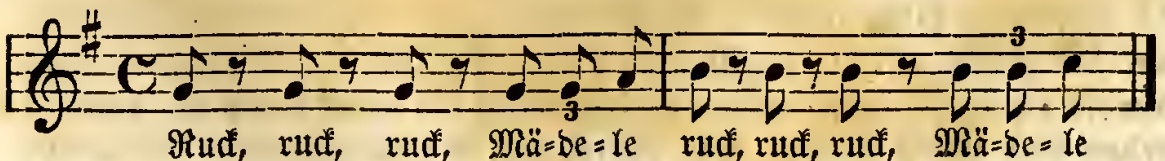
In doppelter Hinsicht, sowohl in der Dichtung als auch in der Erfindung der dazu geeigneten Melodien. Denn die altdeutschen Volksmelodien lehnen sich noch zu sehr an das Kirchenlied und die altgriechischen Tonleitern: Dorisch, Phrygisch, Aeolisch u. s. w. spielten theilweise noch ihre Rolle. Als man anfing die Kirchentonarten in unser Dur und Moll zu verschmelzen, bekam auch das Volkslied in Betreff seiner Melodie eine freiere, ungezwungene Behandlung, indem die Melodie sich dem Texte besser anschloß, auch letztere besser charakterisirte. Aus älteren Volksliedern entstanden neuere, indem ein Theil des Textes und der Melodie beibehalten wurde. Einen sprechenden Beweis liefert das folgende schlesische Volkslied:



Die letzte Strophe dieses Liedes lautet: „S'ist ein junges Blut, ich bin ihr gar zu gut. Mädel, ruck, ruck, ruck an meine grüne Seite! Ich bin dir gar zu gut, ich kann dich leiden." Dieser Vers gab Veranlassung zu einem neuen Liede in schwäbischer Mundart, mit Benutzung der letzten zwei Takte in der Melodie, welche im folgenden verändert den Anfang bilden:



Diese Melodie im Vierviertelt akt ist in sechszehn Takte ausgesponnen, obgleich die Strophen dieses Liedes mit dem schlesischen Volksliede gleiche Länge haben. Kücken erweiterte diese Melodie noch mehr, indem er zum Anfange noch zwei Takte hinzufügte:



In dieser cultivirteren Weise wird dieses Volkslied jetzt sogar von Concertsängerinnen benutzt. Auch aus ältern und neuern Opern ist manches in den Volksgesang übergegangen und es ist für den Dichter und Komponisten keine leichte Aufgabe, ein neues Volkslied zu schaffen.

Hat ein und dasselbe Volkslied mehr als eine Melodie?

Sehr oft. Im umgekehrten Falle besitzen viele Volkslieder gar keine Originalmelodie, indem eine bekannte Melodie ihnen untergelegt ist. Es wagten auch manche Komponisten alte Volkslieder mit neuen Weisen zu versehen, worin C. M. von Weber einen glücklichen Griff that. Andere folgten ihm vereinzelt nach, wie z. B. Kücken mit dem alten Volksliede: „Wer will unter die Soldaten" und Böhner mit dem thüringischen Volksliede: „Ach wie ists möglich dann". Besonders ist das letztere fast unübertrefflich und dürfte so bald wohl keinen Rivalen finden.

Ist es für einen Komponisten von Bedeutung, wenn seine Melodien in das Volk übergehen?

Jeder Komponist fällt bedeutend in die Waagschale, wenn seine Lieder volksthümlich werden, wodurch sein Ruf gesichert ist. So war z. B. Franz Abt's Stern im Steigen, als die Melodie seines „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn", Gedicht von Herloßsohn, zur Popularität gelangte. Von älteren Komponisten ist sehr viel Volkseigenthum geworden, namentlich von Hurke, Himmel, Nägeli, J. F. Reichardt, J. P. Schulz, Silcher, Methfessel, Mozart, J. André, C. M. v. Weber, M. Eberwein, Wenzel Müller, Bornhardt, B. A. Weber, Türk, J. A. Hiller, Ad. Müller, G. W. Fink u. A. Aus neuerer Zeit vereinzelte Lieder von Gumbert, Kücken, Suppé, Neithardt, A Pohlenz, Marschner, Lortzing, G. Reissiger, C. Kreutzer, Lindpaintner, C. Kiebs u. A. Verschiedene Männer erwarben sich ein Verdienst, daß sie die Volkslieder in Sammlungen veröffentlichten. In neuerer Zeit brachten Hoffmann v. Fallersleben und Ernst Richter die schlesischen Volkslieder mit Melodien,

in 6 Heften, welche sie „aus dem Munde des Volks gesammelt" hatten, zur Veröffentlichung, welche 300 Lieder enthalten. Die neueste einer Sammlung ist die „Concordia, Anthologie klassischer Volkslieder für Pianoforte und Gesang", herausgegeben von F. L. Schubert, von welcher drei Bände erscheinen, und in welcher mindestens 1000 Lieder enthalten sein werden.

Ist das deutsche Volkslied in seiner Melodie und seinem innern Wesen in südlichen und nördlichen Staaten sich gleich?

Nein. Sie weichen in ihrer Form und Auffassung sehr von einander ab. In den südlichen Staaten ist die Melodie weit sinnlicher als in den nördlichen, dagegen sind die Volkslieder nach Norden zu ernster, markiger und gediegener. In den tyrolischen, steyrischen und bayrischen Liedern spielt des Jodeln eine Hauptrolle. Der Nordländer bringt das Falset in seinen Volksliedern nie zur Verwendung. Die Südländer benutzen zu ihren Volksliedern meistentheils ihren Dialekt, während der Nordländer in seinen Volksgesängen die reine deutsche Sprache führt. Schon dadurch stellt sich der Unterschied bedeutend heraus. Schottland und Irland besitzen einen großen Schatz an gediegenen Volksgesängen und manches davon wird auch gern in Deutschland gesungen, besonders wenn sie in Opern eingeflochten und dadurch bekannter geworden sind, z. B. „die letzte Rose" aus „Martha" von Flotow. Französische und italienische Volksweisen haben weniger Anklang gefunden. Die Marseillaise ist nach neueren Forschungen eine deutsche Melodie, welche aus einer Messe von Holzmiller entlehnt ist, eben so die Parisienne, welche die Melodie unsers „Ein Schifflein sah ich fahren" entlehnt hat.

B. Instrumentalmusikformen.

1. Die Formen der Concertmusik.

Welche Formen umfaßt die Concertmusik?

Die Symphonie, die Ouverture, (Concertouverture), die Phantasie und das Concert für eine oder mehre Instrumente mit Orchesterbegleitung.

Welche besondere Formen enthält die Symphonie?

Im Allgemeinen enthält sie gewöhnlich vier Hauptsätze: das Allegro, das Andante oder Adagio, das Scherzo oder die Menuet und das Finale.*) Dem ersten Allegro geht gewöhnlich auch eine Einleitung oder Introduktion voraus, an welche sich das Allegro anschließt.**) Es sind dies dieselben Formen, wie sie die Sonate beansprucht. (S. d.)

Das Allegro.

Wie ist das Schema des Allegro?

Nach der Einleitung, (wenn eine solche vorhanden), tritt das erste Thema oder Motiv in der Grundtonart ein, das zweite Thema folgt ihm in der Dominante, in Molltonarten ebenfalls in einer Paralleltonart. Der Abschluß des ersten Theils erfolgt in der Quinte. Dieser erste Theil wird nun wiederholt, wovon man jedoch später abging und die Reprise vermied. Im zweiten Theile erfolgt die Durchführung beider Thema's in entfernteren Tonarten. Das erste Thema kehrt nun in der Haupttonart wieder und ebenfalls das zweite. Der Schluß des Ganzen muß natürlich in der Haupttonart erfolgen und wird mehr oder weniger breit gehalten je nach dem größern oder kleinern Zuschnitt der Sym-

*) Siehe Widmann, Formenlehre 127. 5.
**) Siehe Widmann, Formenlehre §. 23.

phonie. „Diese zweitheilige Form ist aus einem höchst richtigen Sinne für organischen Bau des Kunstwerkes, Reciprocität seiner Theile und Einheit des Ganzen, hervorgegangen", gleich wie in der Architektur das Schema zu einem gothischen Dome. Es versteht sich von selbst, daß zu dem ersten Satze in den verschiedenen Symphonien die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit des Allegro verwendet werden, wie Allegro vivace, Allegro moderato u. s. w., je nachdem der Charakter des Satzes oder die Motive desselben diese oder jene Raschheit der Bewegung erfordern. *)

Das Andante.

Welche Form hat das Andante?

Dieser Satz in langsamerer Bewegung, wie Adagio, Andantino u. s. w., beansprucht die Grundzüge des vorhergehenden Allegro, jedoch nicht mit derselben Strenge, da manche Theile enger verbunden sind. **) Auch erscheint zuweilen das Andante als ein variirtes Thema, dessen Varianten sich nach und nach prächtiger und reicher gestalten. Die zweitheilige Form ist auch hier stets verwendet. Da die Motive im Andante der meisten Symphonien sanfterer, zarterer Natur sind, so werden diese bei der Instrumentation nicht mit allen Instrumenten bedacht, daher fehlen in dem Andante gewöhnlich Trompeten, Pauken und Posaunen, da diese Instrumente nicht dazu geeignet sein dürften, zarte Empfindungen darzustellen. Das Andante ist gewöhnlich in einer andern Tonart oder in der Parallele.

Die Menuet oder das Scherzo.

Welche Form besitzt die Menuet oder das Scherzo?

Die Menuet in der Symphonie ist in der Form nur annähernd der Tanzmenuet ähnlich. ***) Der erste Theil der Menuet zerfällt in zwei

*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 128. 129.
**) Siehe Widmann, Formenlehre S. 129 unten.
***) Siehe Widmann, Formenlehre § 15.

Perioden, in einen Vordersatz und einen Nachsatz, welche beide meistentheils in der Dominante schließen. Der zweite Theil besteht aus zwei oder drei Perioden, deren Schluß in der Haupttonart erfolgt. Das darauf folgende Trio besteht ebenfalls aus zwei Theilen in einer Paralleltonart, und bildet für sich ein geschlossenes Ganzes, es ist jedoch bezüglich seines Inhalts sanfterer Natur als die Menuet, welche letztere nach dem Trio sich meist ohne Reprisen wiederholt. Die Wiederholung der Menuet ist entweder ausgeschrieben oder am Schlusse des Trio durch Da Capo angedeutet. Auch wird öfters eine besondere Coda hinzugefügt, welche natürlich in der Haupttonart schließen muß. Das Scherzo ist eine ausgedehntere Form der Menuet, die sich nicht allemal an den Dreivierteltakt bindet und in einem Tempo gespielt wird.*) Auch sind Menuet und Scherzo manchmal in eins verbunden. Zuweilen hängt das Scherzo mit dem Finale zusammen.

Das Finale.

Welche Form hat das Finale?

Das Finale als vierter Satz oder Endstück einer Symphonie hat häufig die Form eines Rondo oder diesem ähnlich nach der Form des Rundgesanges (Rondeau) in welchem ein und dieselbe Melodie von einzelnen Sängern mehrmals vorgetragen und jedesmal vom Chore ganz oder theilweise wiederholt wird) und unterscheidet, sich von demselben nur dadurch, daß der Charakter, wenn auch nicht immer ernst, doch im Ganzen großartiger gehalten und ausgeführt wird, und eine geschwinde Bewegung mit munterm lebhaften Vortrag erfordert. Auch liedartige Motive in zwei, drei und vier Gliedern oder Perioden finden im Finale ihre Verwendung; sowie zuweilen die Fuge in freierer Behandlung, der die übrigen Motive beigemischt werden. Im Ganzen herrscht auch hier die Form und der Bau des ersten Satzes der Symphonie, wenn auch mehr als zwei Hauptmotive sich durch das Ganze ziehen. Zuweilen hat das Finale noch eine besondere Einleitung.

*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 41. 130.

Ist die Form der Symphonie sich gleich geblieben?

Die Grundformen der Symphonie, von Jos. Haydn ausgebildet, sind sich gleich geblieben, doch nach und nach, besonders durch Beethoven, zu einem Riesenbau erwachsen, ohne in einen planlosen Umbau zu gerathen, ebensowenig wie die spätern Symphonien nach Beethoven von Schumann, Gade, Mendelssohn u. A. Wenn auch die erste und zweite Symphonie Beethovens an die unumstößliche Form Haydn's und Mozart's erinnern, so nahm er doch schon in der dritten (Eroica) den Anflug zu einem größern, gigantischen Ausbau, dem er als Schlußstein die neunte Symphonie aufsetzte, nach welcher an einen weitern Ausbau zunächst nicht zu denken ist. Zuweilen wird auch der zweite Satz einer Symphonie zum dritten gemacht oder alle Sätze sind mit einander verbunden, wie es bei einzelnen Symphonien, z. B. von Schumann und Mendelssohn, der Fall ist.

Die concertirende Symphonie.

Welche Merkmale hat die concertirende Symphonie?

In ihr ist ein Instrument obligat (solo) behandelt, welches zwar die Hauptstimme führt, jedoch nicht in bloßer virtuoser Weise sich geltend macht, wie in einem Concerte, da die Begleitung der übrigen Instrumente keineswegs untergeordnet ist. Z. B. Mozart's Symphonie mit obligater Violine, Berlioz's Haroldsymphonie mit obligater Viola, Litolff's Symphonieconcert für Piano und Orchester.

Die Ode-Symphonie.

Hat die Ode-Symphonie eine besondere Form?

Nein, denn in ihr sind die Grundformen der Symphonie nicht vorhanden. Felicien David belegte seine beiden Tondichtungen: „Die Wüste" und „Columbus" mit diesem Namen. Sie sind melodisch-freie Tongemälde mit Deklamation, Solo- und Chorgesang. Hierher gehören auch wenigstens theilweise die Symphonien, welche die Singstimmen in das Bereich der Instrumentalmusik

ziehen, wie Beethoven's neunte Symphonie mit dem Schlußchor im Finale, Mendelssohn's Symphonie-Kantate, Berlioz's „dramatische Symphonie": „Romeo und Julia", dessen „Faust", Liszt's Faustsymphonie mit Schlußchor.

Die symphonische Dichtung.

Besitzt die symphonische Dichtung die symphonische Form?

Wenigstens dem Namen nach nähert sie sich der Symphonie und ihre Form ist eine „festere Verkettung" der einzelnen Sätze. Liszt brachte die erste Erscheinung dieser Art. Da man nach Beethoven's neunter Symphonie vorläufig nicht noch höher steigen konnte und unsere Zeit „bei den überall dahin brausenden Eisenbahntrains und den blitzschnell am Telegraphendrathe hinfliegenden Depeschen so an Eile gewöhnt ist, daß sie kaum Zeit genug hat, um vier Symphoniensätze auszudauern", so lag es gewissermaßen nahe, „comprimirte Symphonien" zu erfinden, deren Hauptthema's eine „andanteartige, scherzoartige, finalartige" Verwendung finden, ohne Durchführung der früher angewendeten Grundformen, um eine Reihe von „Stimmungsbildern" aufzustellen.

Geben nicht schon frühere Werke eine Andeutung dieser Formation?

Schon Mendelssohn's Concerte in *G*- und *D*-moll, so wie Franz Schubert's Phantasie *F*-moll (Op. 103) geben ein Vorbild dieser Formation, indem die Sätze Allegro, Andante und Finale einander sehr nahe gerückt sind, deren Bruchstücke jedoch nicht als Fragmente zerstreut umher liegen. Tadeln läßt sich die Zusammenstellung der symphonischen Dichtung nicht, „so lange sie eine organische Gestaltung erkennen läßt und sich nicht in kunstwidrige Formlosigkeit und Willkühr verliert" und sie findet als Phantasiestück ihre Berechtigung.

Die Concertouverture.

Ist ein Unterschied in der Form zwischen einer Concert- und einer Opernouverture?

In der äußern Form gar nicht. Eben so wenig weicht die Form bei Ouverturen zu Schau- und Trauerspielen und Oratorien ab, von denen schon die Rede gewesen ist. Sie ahmt die Form des ersten Satzes der Symphonie oder Sonate nach, obgleich sie ein Erguß der freien Phantasie ist, in einem Satze mit oder ohne Einleitung oder einem dazwischen eingeschobenen langsameren Tonstücke.*) Z. B. Winter, Ouverture Op. 24; Neukomm Op. 23 und 25; Beethoven Op. 115 und 124; Gade Op. 14; Hiller, Concert-Ouverture Op. 32; Spohr, Concert-Ouverture im ernsten Styl Op. 126. Jedoch rechnet man auch die sogenannten Programm-Ouverturen zu den Concertouverturen, welche einen lyrischen Stoff zum Grunde, haben, wie Mendelssohn's „Fingalshöhle", „Meeresstille und glückliche Fahrt"; Gade, „Nachklänge an Ossian", „Im Hochland". Ebenso gehören dazu die „Festouverturen" von Lindpaintner u. a.; C. M. von Weber's „Jubelouverture" u. s. w.

Die Phantasie.

Welche Form besitzt die Phantasie für Orchester?

Als längeres oder kürzeres Tonstück kann sie dem Namen nach keine bestimmte Form haben, sondern es ist eine Verknüpfung mannigfacher Formen, deren Anordnung dem freiesten, auch wohl zügellosen Geistesfluge des Komponisten überlassen bleibt. Verschiedene Instrumentalmusikformen, so wie auch Gesangsformen können dazu verwendet werden, ohne daß grade eine Haupttonart vorherrschend ist. Auch können darin verschiedene Instrumente obligat auftreten, z. B. Phantasie für Pianoforte und Orchester, Solo und Chorgesang von Beethoven Op. 80; Gade's Frühlingsphantasie.

---

*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 125. 4.

Das Concert.

Welche Form führt das Concert?

Als ausgeführtes Concertstück, worin ein Instrument als Prinzipalinstrument oder die Prinzipalstimme die Hauptpartie übernimmt, hat es die Symphonien- oder Sonatenform zum Grunde, beschränkt sich jedoch auf drei Sätze, denn die Menuet oder das Scherzo bleibt weg.*) Jedoch werden in neuerer Zeit die drei Sätze zu einem zusammenhängenden Ganzen verbunden, z. B. in Spohr's Violinconcert in Form einer Gesangsscene.

Welchen Zweck hat das Concert?

Es hat den Zweck, daß der Virtuos seine Kunst und Bravour zeigen kann, daher die Begleitung eine untergeordnete Stellung einnimmt. Das Concertino, welches ebenfalls schwierig sein kann, ist von kleinerem Umfange und die drei Sätze sind in einen Satz zusammengedrängt. Auch fällt darin der erste Satz öfters weg.

Auch als Phantasie tritt das Concertino auf.

Giebt es Concerte für mehrere Instrumente?

Es giebt Concerte für zwei, drei, vier und mehr Instrumente. Für zwei Instrumente nennt man es Doppel-Concert, für drei Instrumente Tripelconcert, für vier Instrumente Quadroupelconcert. Die Zusammensetzung von Soloinstrumenten kann aus Instrumenten von gleicher und ungleicher Gattung bestehen. Daher giebt es Concerte für zwei Violinen, für zwei Flöten, für zwei Clarinetten, für zwei Hörner. Schindelmeisser schrieb ein Concert für vier Clarinetten, Maurer für vier Violinen, Spohr ein Quartettconcert für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell; M. Eberwein für Hoboe, Horn und Fagott; Lindpaintner für Flöte, Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott u. s. w.

---

*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 120, 3.

2. Die Formen der Instrumentalmusik in der Kammermusik.

Welche Gattungen von Tonstücken gehören der Kammermusik an?

Das Solo, Duo, Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Octett und Nonett. Auch das Concert ist dazu zu zählen, wenn die Begleitung nur aus wenigen Instrumenten besteht. *)

Welches Instrument wird vorzüglich zum Solospiel benutzt?

Das Pianoforte, weil auf ihm sowohl Melodie als Harmonie zu gleicher Zeit ausgeführt werden können. Daher ist auch die Musikliteratur für dieses Instrument am stärksten. Die Pianofortemusik bildet für sich eine eigene Gattung unter dem Namen Haus- oder Salonmusik, an der nur selten ein anderes Instrument Theil nimmt.

Welche Hauptformen enthält die Kammermusik?

Die vier Sätze der Sonate sind gleich denn der Symphonie, sie liegen allen Musikstücken freien Styles mehr oder weniger zum Grunde, diese mögen Namen haben wie sie wollen.

Die Sonate.

Wann erhielt die Sonate ihre erste Gestaltung?

Man weist nach, daß die Sonate, zuerst mit drei Sätzen, von Joseph Kuhnau 1695 in Deutschland eingeführt und um 1730 durch mehre Komponisten eine weitere Verbreitung fand. Ph. Eman. Bach gestaltete sie mit noch mehr Einheit und Charakter, wodurch die sogenannte Suite, welche ohne allen engern Zusammenhang war, verdrängt wurde. Dom. Scarlatti gehört auch zu den Vorbereitern der Sonate. Jedoch erhob erst M. Clementi sie zu einer bestimmten Kunstform, nach ihm sein Schüler J. B. Cramer, J. Haydn, Mozart, Dussek, Steibelt, Field, Kalkbrenner, Kuhlau,

*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 119, 2.

Moscheles, Hummel, Ferd. Ries u. a. Zur höchsten poetischen Kunstform erhob sie Beethoven.

Welche Hauptformen enthält die Sonate?

Gewöhnlich vier Hauptformen: 1) das Allegro, mit oder ohne besondere Einleitung, 2) das Andante, 3) die Menuet oder das Scherzo und 4) das Finale. Jede dieser vier Hauptformen muß, wie bei der Symphonie, einen bestimmten und festgehaltenen Charakter in ihrer Durchführung behaupten, gleichsam den Ausdruck einer bestimmten Empfindung enthalten, harmonisch wie melodisch und rhythmisch wie durchweg einheitlich sein.

Bleibt das Zeitmaß oder das Tempo dieser vier Hauptsätze in allen Sonaten gleich?

Durchaus nicht, denn die verschiedensten Grade der Geschwindigkeit der Tempi kommen dabei zur Verwendung, welche durch Beiwörter näher angedeutet werden, z. B. Allegro molto oder con brio, Allegro moderato, Vivace, Presto, Andante con moto, Andante quasi Allegretto u. s. w. Da die Tempobezeichnungen ungewiß und schwankend sind, weil die Tonsetzer ihr Allegro, Andante sich nicht gleichmäßig geschwind denken können, so hat man zur genauen Bezeichnung den Metronom erfunden, um diesem Uebel abzuhelfen. Auch fügt man der Tempobezeichnung öfters ein Beiwort hinzu, welches auf den Charakter des Satzes nähern Bezug hat, z. B. Allegro appassionato, Andante cantabile, Andante tranquillo u. s. w.

Ist die Formirung der vier Hauptsätze einer Sonate in derselben Weise wie bei der Symphonie?

Ja. Der erste Satz, das Allegro, dessen Charakter sich gewöhnlich durch kräftige, edle Motive äußert, bildet gewissermaßen das Gegenstück zum zweiten Satz, dem Andante oder Adagio, welches sanftere Gefühle ausdrückt. Der dritte Satz, das Scherzo oder die Menuet, giebt mehr ein Bild der Heiterkeit und vorübergehender Lustigkeit. Der vierte Satz als Finale oder Schlußsatz in schnellem

Zeitmaß beschließt die Sonate in lebendiger „Kraftäußerung" und darf den frühern Sätzen an Gehalt nicht nachstehen. Zwar ist schon bei der Symphonie die äußere und innere Form dieser vier Hauptsätze angedeutet, doch möge hier noch Einiges zur Erläuterung folgen.

Das Allegro.

Wie ist die Form des Allegro beschaffen?

Zuerst erfolgt das Hauptthema in der Grundtonart und nachdem letztere sich festgestellt hat, geschieht die Modulation, wenn der Satz aus einer Durtonart geht, in die Tonart der Subdominante, z. B. von *D* nach *E*, wenn der Satz aus *D*-dur geht. Durch einen Halbschluß auf *E*-dur ist die Vorbereitung zu dem zweiten Hauptthema gegeben, welches nun in der Tonart der Dominante (in *A*) erscheint. Das zweite Thema ist in seinem Charakter von dem ersten verschieden und ruhigerer, sanfterer Natur, besonders wenn das erste Motiv kräftig und lebendig hervortritt. Nachdem sich nun das zweite Hauptthema vollständig entwickelt hat, erfolgt der volle Schluß in der Dominante und dieser erste Theil wird nun gewöhnlich wiederholt. Der zweite Theil sucht in neuen rhythmischen und harmonischen Beziehungen beide Hauptgedanken zu verarbeiten und in contrapunktischer Gewandtheit mit Hinzuziehen melodischer und harmonischer Nebengedanken oder Phrasen die Haupttheile noch mehr auszuschmücken. Nachdem nun die Modulation sich nach der Tonart der Quinte geschritten, erfolgt wieder der Eintritt des ersten Hauptmotivs in dem Haupttone, dem sich in gleicher Weise, wie im ersten Theile, der zweite Hauptgedanke anschließt. Die weitere Bearbeitung ist nun ganz dieselbe, wie sie im ersten Theile war, nur in der Haupttonart, worauf der Schluß im Haupttone folgt. Der Schluß kann durch ein angehängte Coda (Schwanz) auch erweitert werden, wodurch das Gehör vollends zur Ruhe gestimmt wird.*)

*) Siehe Widmann, Formenlehre §. 18. 19.

Beansprucht das Allegro in einer Molltonart dieselbe Verfahrungsweise der Modulation wie in der Durtonart?

Nein. Denn wenn z. B. das Hauptthema in *A*-moll erscheint, erfolgt das zweite Hauptmotiv in der Oberterz, in *C*-dur, und der Halbschluß vor dem Eintritt des zweiten Hauptthemas muß also in *G*-dur geschehen. In *C*-dur würde daher der erste Theil schließen. Auf die besprochene Art wird die Durchführung des zweiten Theiles, ähnlich wie in der Durtonart, erfolgen. Nachdem das erste Hauptthema in der Grundtonart in Moll wieder auftaucht, erfolgt das zweite Thema in Dur auf dem Haupttone, anstatt wie im ersten Theile in *C*-dur nun in *A*-dur. Der Schluß kann in der Moll- oder Durtonart des Haupttones stattfinden.

Muß der Eintritt des zweiten Hauptthemas immer in derselben Weise geschehen?

Nein. Das zweite Hauptmotiv kann, wenn das Allegro aus einer Durtonart geht, anstatt in der Quinte auch in der Quarte (z. B. bei *D*-dur in *G*-dur) oder in einer parallelen Molltonart erfolgen (z. B. bei *D*-dur in *H*-moll). Der vorhergehende Halbschluß muß dann freilich in einer dazu passenden Tonart sein. Auch könnte das zweite Thema in der Tonart der kleinen Sexte eintreten, besonders in einem Satze aus Moll (z. B. bei *D*-moll in *B*-dur). Die Abweichungen der Form beziehen sich nur auf die Modulation, denn Hauptsache ist, daß stets die Hauptgedanken festgehalten werden, ohne daß dadurch dem Geistesfluge des Komponisten in der Weise der Bearbeitung und Durchführung Fesseln angelegt sind.

Welche Form herrscht in dem zweiten Satze der Sonate?

Die Grundgedanken sind ebenfalls zwei Hauptmotive, und ihre Eintritte werden in ähnlicher Weise wie im Allegro vorbereitet. Als langsamerer Satz ist des Andante im Allgemeinen ruhiger und sanfter, jedoch auch öfters von einem großartigen Style, ohne sich näher dem Charakter des ersten Satzes

anzuschließen. Auch bildet das Andante zuweilen ein Thema mit Variationen.

Die Menuet oder das Scherzo.

Woher kommt es, daß gewöhnlich dem Andante die Menuet oder das Scherzo folgt?

Dieses hat seinen Ursprung in der Sitte früherer Komponisten, welche zwischen größern Sätzen einen kleinen Satz, die Menuet, einschoben, um eine Abwechselung der Charaktere hervorzurufen, auch wohl, um den Zuhörenden, welchen die größern Sätze vielleicht zu hoch gegeben waren, einen Genuß durch eine Tanzform zu geben. Später, als man dem Fassungsvermögen mehr zumuthen konnte, erweiterte sich die Menuet und das Scherzo trat auf, von der Tanzform ist nur der Dreivierteltakt übrig geblieben und zu einem großartigen Intermezzo geworden, welches reich an übersprudelnder Laune ist, aber auch wie bei Beethoven so ernst und großartig geworden, daß von einem Scherz nicht mehr die Rede sein kann. Von ihrer zwei- und mehrtheiligen Form ist schon bei der Symphonie gesprochen worden.

Das Finale.

Besitzt der letzte Satz der Sonate oder das Finale auch die Form des ersten Satzes?

Meistentheils, indem zwei Hauptmotive auf die bekannte Weise modulirt und durchgeführt werden, doch ist der Charakter heiterer und leichter als im ersten Satze. Die frühere Rondoform ist in neuerer Zeit selbstständiger geworden, denn das Finale ist großartiger angelegt und auch zuweilen mit einer Introduktion versehen wie der erste Satz. Wie zuweilen in der Symphonie kann auch hier die freie Fuge Verwendung finden. Seltener hat das Finale die Variationenform. Auch die Tanzform ist dazu benutzt worden. *)

*) Siehe Widmann, Formenlehre §. 20.

Die Sonatine.

Wie ist die Form der Sonatine?

Schon dem Namen nach deutet sie eine kleinere, vereinfachte Sonate an, deren Inhalt leichter, faßlicher Natur ist, weniger technische Fertigkeit beansprucht und zu instruktiven Uebungen für Lernende verwendet wird. Sie hat daher höchst selten vier Sätze, entweder drei, zwei, auch wohl nur einen Satz, in welchen zuweilen ein langsames und geschwinderes Tempo mit einander verschmolzen sind. Obgleich der kleinere Umfang der Sonatine keine größere Durchführung gestattet, so besitzt sie doch die Grundformen der Sonate, in welchen auch die Lied- und Tanzform ihre Verwendung finden kann.

Das Notturno oder die Serenade (Ständchen).

Welche Formen hat das Notturno?

Im Allgemeinen die Sonatenform, doch hat das Notturno auch noch andere Formen, welche die Sonate seltener benutzt, z. B. die Marschform. Als Abendmusik, welche als besondere Ehrenbezeigung Jemandem auf der Straße vor einem Hause, oder in der Hausflur gebracht wird, ist die Zahl ihrer Sätze unbestimmt, denn die Serenade kann aus vier bis sechs Sätzen bestehen, in denen auch die Tanzform eingeführt ist, wie Menuet oder Polonaise. Auch Variationen finden darin ihre Verwendung. Die Besetzung ist aus Streich- oder Blasinstrumenten. Spohr hat seinem Notturno für Blasinstrumente noch große Trommel und Becken beigefügt. Die Sätze des Notturno oder der Serenade sind gewöhnlich in gedrängter Form, und der herrschende Charakter sanft, selbst schwärmerisch.

Woher stammt die Serenade?

Aus den südlichen Ländern, hauptsächlich aus Spanien und Italien, wo sie zur Nachtzeit unter den Fenstern einer Schönen dargebracht wird. Ursprünglich war sie ein Gesang mit Begleitung einer Mandoline oder einer Guitarre. Ohne Gesang wurde sie

nur von sanften Blasinstrumenten vorgetragen. Man sehe das Ständchen in Mozarts „Don Juan" und in der „Entführung", so wie in Rossini's „Barbier von Sevilla". Concertirende Instrumentalsätze lieferte Spohr in seinem Notturno und Winter in seinen Serenaden.

Hat das Notturno unserer jetzigen Komponisten für Pianoforte mehrere Sätze?

Nein. Es besteht aus einem Satze, gewöhnlich im Sechsachteltakt, und ist von der Barcarole und Gondoliera wenig unterschieden. Klassische Berühmtheit erhielten die „Nocturnes" von J. Field, Clementi's Lieblingsschüler. Liszt sagt in der Vorrede zur completen Ausgabe darüber: „Die Field'schen Nocturnes blieben neu neben so Vielem, was längst veraltet ist; gegen fünfzig Jahre sind seit ihrem ersten Erscheinen verstrichen, und noch weht aus ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohlgeruch entgegen. Wo fänden wir sonst noch eine solche Vollendung der unnachahmlichsten Naivetät? Niemand nach ihm vermochte sich wieder in dieser Herzenssprache auszudrücken, die uns einwiegt, wie das sanfte gleichmäßige Schaukeln eines Kahnes, wie die Schwingungen einer Hängematte, die mit so weichlicher Gemächlichkeit vor sich gehen, daß man um ihren Rand das leise Geflüster sterbender Küsse zu vernehmen glaubt. Niemand erreichte diese unbestimmten Harmonien der Aeolsharfe, diese halben Seufzer, die in die Luft dahin schweben, leise klagend und in süßem Schmerze aufgelöst." „Man kann sich der Ueberzeugung nicht erwehren, wie unnütz es wäre, diese Formen nachahmen zu wollen."

Die Etude.

Welche Form gehört der Etude an?

Einer besonderen Form kann die Etude (Exercice) nicht angehören, da sie meist nur den praktischen Zweck hat, als Uebungsstück mit dem Mechanismus eines Instruments vertrauter zu machen und durch die Erlernung einer richtigen Applikatur oder des Finger-

satzes, durch Passagen, Triller u. s. w. technische Fertigkeit beizubringen. Daher giebt es besondere Etuden, welche die Einübung einer besondern Figur im Auge haben, wie z. B. Terzen-, Sexten- oder Oktavengänge. Alle diese Arten von Etuden bewegen sich in den bekannten Formen der Sonate, des Liedes, oder sie nehmen das ungebundene Wesen der Phantasie an. Treffliche Werke dieser Art lieferten Clementi, A. E. Müller, J. B. Cramer, Aloys Schmitt, Kalkbrenner u. A.

Giebt es Etuden, welche nicht blos den Zweck haben, die Technik zu befördern, sondern auch zugleich wie andere Tonstücke geistig unterhalten sollen?

Es gab eine Zeit, wo sich besonders Pianofortevirtuosen die Aufgabe stellten, unter dem Titel „Etuden" Tonstücke zu schreiben, welche nicht blos das Technische im Auge haben, sondern, einen höhern Anflug nehmend, die Pianofortelitteratur mit geistreichen Erzeugnissen zu bereichern, wie Chopin, Liszt, Thalberg, Moscheles, Henselt u. A., welche jedoch schon einen höhern Grad der Technik beanspruchen. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß die frühern Etuden von Cramer, Kalkbrenner u. A. trockene Uebungen sind. Die neuere Zeit hat viele Etuden aufzuweisen, welche das Trockne von sich zu werfen suchen und daher auch zu den leichtesten Clavierübungen theilweise Volksmelodien benutzen.

Die Phantasie.

Hat die Phantasie eine besondere Form?

Bei den Instrumentalmusikformen für Orchester ist bereits ihrer gedacht worden. Schon des Namens wegen kann an ein Vorwalten einer besondern Form nicht gedacht werden. Die meisten Phantasien für Pianoforte haben keine Originalmotive zum Grunde, sondern diese werden aus Opern entlehnt, oder es sind Melodien beliebter Lieder. Die Firma: „Phantasie" ist für viele moderne Komponisten ein Deckmantel gewesen, um ein seichtes Fabrikat in die Welt zu setzen: eine kurze Einleitung, passend oder nicht passend

zu einem darauf folgenden beliebten Thema einer neuen Oper mit einigen Variationen, welche die allgemeine Heerstraße wanderten, und eine Coda, wenngleich in Tanzform, wurde gleichsam als Futter für Dilettanten bereitet. Aeltere klassische Komponisten nannten nur das Phantasie, wenn sie die stereotype Form der Sonate durch eine geistreiche freiere Behandlung überschritten. Thalberg, Liszt u. A. benutzen in ihren Phantasien auch die Variationenform, jedoch auf eine sehr geistreiche Weise. So ungebunden in der Phantasie Takt, Rhythmus und die Tonart wechseln, so muß doch der innere Bau der Motive einer Form unterworfen sein, wenn es nicht ein Chaos von Tönen werden soll.

Die Variation.

Was ist unter Variation zu verstehen?

Ein Thema mit Variationen. Variation bedeutet im Deutschen eine Veränderung und ist die Umgestaltung eines einfachen Motives, welches durch harmonische, melodische, kontrapunktische und rhythmische Hülfsmittel bewerkstelligt wird. Das Thema ist gleichsam der Grundstoff zu den Variationen, welches in verschiedener Weise verändert oder variirt mit den Variationen ein Ganzes bildet, dessen Schluß entweder das Thema unvariirt nochmals erscheinen läßt, oder mit einer reicher ausgeführten Variation, die mit einem Anhange (Coda) versehen sein kann, endet. Die Tonart wechselt in den Variationen höchst selten, wohl aber die Harmonie und das Tempo, auch die Taktart. Die letztere bewerkstelligt, daß die Variation in einer ganz andern Form als das ursprüngliche Thema erscheint*). Es gab eine Zeit, wo die Variationen ein Modeartikel waren; das „Air varié“ war eine leichte Arbeit für den Komponisten, denn er entlehnte das Thema aus einer Oper und die Variationen wurden mit hergebrachten Phrasen ausgeschmückt. Auch in den concertirenden Stücken spielten die

*) Siehe Widmann, Formenlehre §. 16.

Variationen eine Hauptrolle, jede derselben mußte ihre besondern Schwierigkeiten haben und das Nachspiel oder das Tutti im Forte ließ den Solospieler gewissermaßen verschnaufen und gab dem Publikum Zeit zum Applaudiren.

Sind die Variationen noch jetzt ein beliebter Artikel?

Nein, denn sie sind gewissermaßen verpönt; doch da ihre Form nicht zu verdrängen ist, so werden sie unter dem Titel: „Fantaisies" und „Réminiscenses" eingeschmuggelt und mit andern Formen in Zusammenhang gebracht. Doch ist in dem Genre der Variation von bedeutenden Komponisten auch Bedeutendes geleistet worden und Beethoven gab dieser Form die höchste Bedeutung.

Das Rondo (Rondeau).

Wie ist die Form eines Rondo's?

Das Rondo ist der Form eines Rundgesanges nachgebildet. Enger ausgeführt, hat die Form mit einem weiter ausgeführten Liedersatz in zwei Theilen, von dem der erstere öfter wiederkehrt, so zu sagen dominirt, die meiste Aehnlichkeit. Daher folgen dem ersten Hauptmotiv als längerer Theil eine Reihe kurzer Sätze in den Tonarten der Quinte, Quarte und der Parallele; die Modulation kehrt in den Hauptton zurück, um mit dem Hauptthema zu schließen, wenn nicht aus letzterm oder aus einem Nebensatz ein besonderer Anhang (Coda) als Schluß gebildet ist. In erweiterter Form schließt sich an das Hauptmotiv ein zweites Thema als Seitensatz an, von zwei oder drei Perioden, in der Tonart der Ober- und Unterquinte oder der Parallele. Der Seitensatz kann auch aus einer Molltonart (Minore) gehen, wenn das Hauptmotiv in Dur (Maggiore) steht, und so auch umgekehrt.

Kann die Rondoform außer dem Hauptsatz mehrere Seitensätze haben?

Dem Hauptmotiv können zwei andere Nebenmotive oder Seitensätze beigegeben werden. Von letzteren kann einer in der

Tonart der Dominante erscheinen, der andere kann sich in der Haupttonart bewegen. Bezeichnet man diese drei Motive mit Zahlen, so wird ihre Folge so sein: 1—2—1—3—1. Bei einer noch mehr erweiterten Form wird die Zusammenstellung erweiterter erfolgen, indem sich die drei Hauptthemas noch mehr begegnen oder wiederkehren: 1—2—1—3—1—2. Der Symmetrie wegen kehrt das erste als das bedeutendste Hauptmotiv öfter wieder als die Nebenmotive. Das erste und zweite Motiv sind gewöhnlich enger verbunden, wenn sie auch an sich als Melodien abgesondert dastehen*). Das Rondo wird entweder der Sonate oder Sonatine als Schlußsatz beigegeben, oder es ist ein besonderes Tonstück für sich von munterem, leichtem Charakter. Oft wird dem Rondo ein Beiwort gegeben, um den Charakter desselben näher zu bezeichnen, z. B. „Rondo a la Turca", „Rondo espagnol", wodurch angedeutet wird, daß wenigstens das Hauptmotiv einer nationalen Musik nachgeahmt ist. „Rondo mignon", „Rondino", „Rondoletto" sind Rondos von kleinem Umfange.

Das Divertimento oder Divertissement.

Hat das Divertimento eine bestimmte Form?

Nein, denn es ist eine durch freie Wahl des Komponisten bestimmte Aneinanderreihung mehrerer Sätze, gewöhnlich zwei oder drei, die der Sonatenform angehören und den Zweck der Unterhaltung haben, daher man dem Divertissement auch den Namen: „Amusement" zutheilt. Auch für concertirende Instrumente schreibt man Divertissements, diese enthalten daher auch Variationen oder auch einen langsamen Satz, dem ein Rondo als Schlußsatz beigefügt ist.

---

*) Siehe Widmann, Formenlehre §. 21.

Lied ohne Worte.

Welche Form hat das Lied ohne Worte?

Natürlich die Liedform. Mendelssohn schrieb zuerst unter diesem Namen treffliche Stücke für Pianoforte, welche der ausgeführteren Liedform angehören. Die Melodie muß als sangbares Motiv überall durch ihre äußere Verbrämung hindurchschimmern, vielmehr oben schwimmen, wenn sie auch nicht in die Oberstimme gelegt ist, und im letzteren Falle von dem Spieler besonders markirt werden, damit dieselbe dem Ohre deutlich vernehmbar ist. Etwas ganz Aehnliches ist die Romanze (Romance sans Paroles) und die Ballade.

Das Potpourri.

Kann das Potpourri eine bestimmte Form besitzen?

Gewiß nicht, denn schon das Wort Potpourri (Pot — der Topf, Pourri — das Gemengsel) deutet auf eine höchst willkührliche Zusammenstellung verschiedener Motive, besonders von Opernmotiven, beliebten Liedern, auch von Bruchstücken größerer Musikwerke hin, die durch kleine Uebergänge und Modulationen mit einander verbunden werden. Einen nähern oder innern Zusammenhang dürften die Potpourris haben, wenn der Komponist die Motive an einander reiht, welche mit einander eine nähere oder entferntere Aehnlichkeit in der Melodie haben, wenn auch nur in einzelnen Phrasen, wie die Orchesterpotpourris von Zulehner. Beliebte Opern werden gewöhnlich durch Potpourris ausgebeutet, um dem Dilettanten in der Gesammtheit die schönsten Motive zu Hause auf dem Pianoforte wieder vorzuführen. Die Mosaiques de l'Opéra haben denselben Zweck. Das Potpourri versteckt sich auch unter dem Titel „Fantaisie“ oder „Réminiscenses“.

Die Paraphrase.

Welche Form hat die Paraphrase?

Paraphrase bedeutet eine Umschreibung, also gewissermaßen ein „illustrirtes" Motiv, das sich in der Form der Variation nähert, jedoch in einer freieren Behandlung erscheint, als ein ausgeschmücktes Thema gleichsam, das durch die Phantasie des Komponisten zu einem größern Ganzen verwendet wird. Aehnlich ist

die Rhapsodie,

welche, obgleich dieses Wort ein „Bruchstück" bedeutet, eine Art Phantasie über ein gewähltes Thema ist, das durch geistreiche Nebengedanken sich zu einer freien Phantasie emporschwingt.

Das Capriccio.

Gehört das Capriccio einer besondern Form an?

Durchaus nicht, denn das Capriccio, welches auch Caprice (Grille, Laune) genannt wird, ist seiner Bedeutung nach ein Tonstück in ungebundener Form, in dem der Komponist sich einer gewissen Laune überläßt, die jedoch Züge der Originalität an sich tragen soll. Mattheson sagt über die Capricen: „Je wunderlicher und außerordentlicher sie sind, desto mehr verdienen sie ihren Namen." Jedoch muß wenigstens ein Motiv vorherrschend sein.

Welcher Form gleicht das Capriccio?

Da das Capriccio meistens mit technischen Schwierigkeiten bedacht ist, so gleicht es in der Form der Etude. Es dient auch zu virtuosen Zwecken. (Man sehe das Capriccio von Mendelssohn für Pianoforte mit Orchester Op. 22.) Früher verstand man darunter eine fugenartige Komposition für Clavier, welche jedoch die strengen Regeln der Fuge bei Seite legte.

Die Toccata.

Hat die Toccata eine besondere Form?

Nein. Sie ist ein Gebilde der freien Phantasie und in der Form mit Etude und Caprice gewissermaßen identisch. In früherer Zeit häufig vorkommend, hatte sie hauptsächlich die Fingerübung zum Zweck, indem bei der Durchführung einer Tonphrase die Hände häufig wechselten, wobei bald die rechte, bald die linke Hand ein und dieselbe Figur ausführte. Die Toccatine ist von kleinerem Umfange, wol auch leichter in der Ausführung.

Die Transscription.

Wird durch dieses Wort eine Form angedeutet?

Nein, denn man versteht unter Transscription nur die verbesserte Art des Arrangements, oder die Uebertragung eines Vokal- oder Orchesterwerkes für das Pianoforte, indem die Bearbeitung mehr dem eigenthümlichen Wesen des Pianoforte entsprechen soll, als wäre das Werk ursprünglich für dasselbe geschrieben. Die Transscription ist gewissermaßen mit einer freien Uebersetzung einer Dichtung zu vergleichen, ohne daß dadurch das Original verletzt wird. Liszt war der Erste, welcher die schönsten Tondichtungen anderer Meister auf die bezeichnete Weise übertrug. Dieses fand viele Nachahmer, und es ist in dieser Manier die Musikliteratur sehr bereichert worden, das „arrangé“ ist dem „transscrit“ gewichen.

Die Suite.

Welche Formen enthielt die veraltete Suite?

Die Suite bestand in einer Folge von Tonstücken aus ein und derselben Tonart, ohne innern Zusammenhang der einzelnen Theile, besonders auch aus verschiedenen Tänzen: Allemande, Pavane, Courante, Passacaille, Gavotte, Menuet, Chaconne,

Loure, Bourrée, Musette, Passepied, Polonaise, Sicilienne, Gigue u. a., auch ernsten und heitern Arien. Zuweilen waren auch die Tonarten verändert.

Wann entstand die Suite?

Wahrscheinlich zu Anfang des 17. Jahrhunderts, zuerst in Frankreich unter den dort üblichen Namen: Sonata de Camera (Kammersonate) oder dei Baletti (Tanzsonate); sie hatte als Einleitung: Sonatine, Entrée, Allegro oder Ouverture. Wol hundert Jahre war diese Gattung beliebt und als Vorgängerin unserer Clavierſonate in sofern von Bedeutung, als sie ein gutes Mittel zur Ausbildung des Clavierspiels war.

Benutzen unsere Komponisten noch jetzt diese Form?

Die alten Tanzformen wenigstens nicht, dafür jedoch einzelne Tänze unserer Zeit, die in ein künstlerisches Gewand gekleidet sind, wie z. B. Valse oder Galop di bravoura, Polka de Concert, Polka de Salon u. a. Dazu gehören besonders die Mazurka's von Chopin u. A. Die Schumann'schen Ballscenen scheinen eine Nachahmung der Suite zu sein.

Haben die in den Salonstücken (Morceaux de Salon) vorkommenden, nach der Mode wechselnden Namen wie Eglogue, Rèverie, Arabesque, Impromptu, Berceuse u. s. w. besondere Formen?

Nein, denn auch diese Art Tonstücke beugen sich mehr oder weniger unter die Sonaten-, Lied- oder Variationenform, oder gehören der freien Phantasieform an, sie mögen Namen haben, wie sie wollen, auch wenn sich der Name auf materielle Gegenstände erstreckt, die man durch Töne zu „illustriren" glaubt.

Welche Formen gehören besonders der Orgelmusik an?

Alle die Formen, welche für die Orgel passend in mehr oder weniger strengem Styl geschrieben sind, wie das Präludium, die Fuge, der Choral, die Toccata und das Zwischenspiel. Selbst alte Tanzformen wurden für die Orgel komponirt, wie z. B. die Passacaglia. Fuge, Choral und Toccate sind schon erwähnt worden, erstere in der Kirchenmusik, letztere für Pianoforte.

Welche Form hat das Präludium?

Das Präludium (Preambulum, franz. Prélude) oder Vorspiel hat die ungebundene Form einer freien Phantasie. Das Vorspiel zu dem Choral hat die Bestimmung, die Gemeinde in der Kirche auf den Inhalt des darauf folgenden Gesanges gewissermaßen vorzubereiten. Es darf daher keine anderen Empfindungen ausdrücken und erregen, als das geistliche Lied kundgiebt. Die Tonart des Vorspiels muß auch die des Chorals sein. Der Choral kann auch in das Vorspiel verwebt werden und ihm als Motiv dienen. Das Präludium der Fuge kann auch ausgeschmückt sein, ohne der Würde des Styles entgegen zu treten. Muster von Präludien lieferte Bach in seinem „wohltemperirten Clavier".

Wie ist die Form der Orgelfuge?

Sie ist der Gesangsfuge (die schon bei den Vokalformen beschrieben) ganz ähnlich hinsichtlich des Eintritts der Stimmen und ihrer Durchführung. Das Thema und die Durchführung kann jedoch reicher figurirt sein, so weit es die Eigenthümlichkeit der Orgel zuläßt. Die verschiedenen Gattungen der Fuge sind auf der Orgel verwendbar. Das Thema (Subjekt) kann auch in der Vergrößerung (gegen das Ende der Fuge hin), d. h. mit doppelt so großen Noten (z. B. mit halben Taktnoten statt der Viertel), oder in der Verkleinerung, d. h. mit doppelt kleinern Noten (z. B. Achtel statt Viertel), oder in der Umkehrung auftreten, indem eine Tonfolge, die sich erst aufwärts bewegte, nun abwärts geht und umgekehrt. Die Engführung besteht darin, daß eine Stimme mit dem Thema auftritt, während eine andere Stimme dasselbe schon begonnen hat und bemüht ist, es zu Ende zu bringen.

Kann der Fuge mehr als ein Thema zugetheilt werden?

Die Fuge kann aus mehreren Themen bestehen, die abwechselnd auftreten. Die Fuge mit zwei Subjekten nennt man Doppelfuge, mit drei Subjekten Tripelfuge, doch haben beide die Einrichtung der einfachen Fuge. Fugato ist keine wirkliche Fuge, sondern bedeutet eine freiere, doch fugenartige Behandlung der

Themen. Zum Thema kann eine Choralmelodie genommen werden, woraus der figurirte Choral entsteht.

Woraus besteht das Zwischenspiel?

Das Zwischenspiel ist eine kurze Tonphrase zwischen den Textzeilen eines Chorals, welche meist aus eigener Phantasie eingeschoben wird und die Leittöne zum nächsten Akkorde bildet, um die Singenden auf den Anfang der Melodie und Harmonie der folgenden Zeile vorzubereiten und auf die richtige Einsetzung des Tones hinzuwirken. Doch dürfen die Zwischenspiele in ihrer Figuration der Würde des Chorals nicht entgegentreten.

3. Die Tanzmusik.

In welche zwei Hauptabtheilungen ist die Tanzmusik einzutheilen?

1) In den theatralischen Tanz, Ballet genannt (abgeleitet von Ballo — der Tanz), welcher in Opern und Schauspielen eingeflochten ist, auch für sich bestehend oder als Zwischenspiel aufgeführt wird; und

2) in den Gesellschaftstanz und Nationaltanz oder charakteristischen Tanz.

Welchen Zweck hat die Tanzmusik?

Die Tanzmusik, unter allen Gattungen der Musik die niedrigste Stellung einnehmend, hat den Zweck, nicht als Tonspiel um ihrer selbst willen zu gelten, sondern die Bewegungen Vieler zum Tanze in rhythmischem Gleichmaße zu regeln; sie dient daher nicht mehr dem künstlichen, sondern einem äußern Zwecke.

Welches Element kommt in der Tanzmusik hauptsächlich zur Geltung?

Am meisten das rhythmische Element, welches in starken Accenten hervortreten muß. Bei Tänzen uncultivirter Völker vertritt oft nur eine Trommel oder ein Tambourin die Tanzmusik. Wie der Soldat nach der Trommel marschirt, so regeln auch die markirten Schläge derselben die Bewegungen des Tanzes.

Welche Aufgabe hat die Musik in der Melodie zum Tanze?

Die Melodie muß in wohlklingender Weise dem Ohre gefallen, leicht faßlich, den stereotypen Formen eines bestimmten Tanzes nicht fremd sein, um die Lust zum Tanzen anzuregen, und den Tänzer in heitere Stimmung versetzen. Die Einförmigkeit des gleichmäßigen Rhythmus wird durch eine reizende Melodie verdeckt. Nicht selten ist der Tanz ein mächtiger Eheprocurator. Die alte Tanzmusik, wol auch noch die jetzige in manchen Ländern, wie in Spanien und Italien, war mit Gesang verbunden. Später, als die Tanzfiguren einen solchen Grad körperlicher Bewegung in Anspruch nahmen, daß es unmöglich war, dabei zu singen, übernahmen die Instrumente die Melodie. Die Tanzmelodien charakterisiren gewissermaßen die Zeiten und Sitten der Völker.

Ist der Tanz auch gewissen Entwicklungsperioden erlegen?

Die Kultur des Tanzes hat sich nicht in derselben Weise entwickelt wie die anderer Künste, denn die alten Tänze verschwanden, um neueren Platz zu machen. Von der Entwickelung der Musik dazu kann noch weniger die Rede sein, welche höchstens da beginnen kann, wo mehrere Musikinstrumente eingeführt wurden. Allerdings ist ein wesentlicher Unterschied zwischen den ernsten Tänzen der früheren Jahrhunderte: Courante, Passacaglia, Menuet u. s. w. und unsern aufjauchzenden Walzern und dahin brausenden Galopps. Die Tänze sind dem Modegeschmack unterworfen und ihre Dauer gleicht Sommergewächsen, von einer Saison zur andern.

Hatte der Tanz Einfluß auf die Bildung des Volks?

Allerdings; denn in dem klassischen Alterthum machte die Tanzkunst bei den Griechen den wichtigsten Theil der Jugenderziehung aus. Der Tanz war ein Erforderniß aller religiösen, weltlichen Vorstellungen, Festlichkeiten und Orgien. Selbst Trauerreigen und Todtentänze hatte man bei Leichenbegängnissen. An den Ufern des Nils stellten die ägyptischen Priester bei ihren Tänzen

den Lauf der Gestirne und mythologische Scenen dar. Die Juden nahmen diese religiösen Tänze in ihren Gottesdienst auf. Beim Durchzuge durch das rothe Meer ordnete man einen festlichen Tanz und „Mirjam, die Prophetin, Aaron's Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken am Reigen und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen". (2. B. Moses 15. V. 20.) Eine Nachahmung der ägyptischen Apis-Feierlichkeiten war der Tanz um das goldene Kalb. David tanzte „mit aller Macht" vor der Bundeslade. Bei den altgriechischen Mysterien waren Tänze ein Hauptbestandtheil. Meursius zählt in einem Werke 189 verschiedene, meist griechische Tänze auf, unter denen der pyrrhische Waffentanz obenan steht. Die „olympischen Spiele" bestanden meist aus Tänzen. Besonders unter den drei ersten Kaisern waren in Rom zu Zeiten 3000 fremde Tänzerinnen. Aus Furcht vor einer Theuerung verbannte man lieber fremde Philosophen und Lehrer als die fremden Tänzerinnen. Die Römer, Griechen und Aegypter verwendeten bei Leichenbegängnissen auch die Pantomime.

Ging der heidnische Tanz auch in die christliche Kirche über?

Aufzüge, Masken und Tänze übersiedelten auch in die christlichen Feste. Apostel Paulus erklärte das Tanzen beim Gottesdienst für erlaubt. Merkwürdiger Weise war der Tanz bei Hochzeiten der Christen verboten. Jedoch blieben die christlichen Tänze nicht lange Beweise religiösen Eifers, besonders zur Nachtzeit, und gaben Anlaß zu Ausschweifungen. Die anstößigen Tänze der Weiber, Mummerei und profane Gesänge in Kirchen und auf Kirchhöfen verboten endlich die Päbste Gregor III. und Zacharias II., um dieser „entfesselten Lust" zu steuern, letzterer durch ein Dekret im Jahre 744.

Auf welcher Stufe stand die ältere Tanzmusik?

Auf einer sehr niedrigen. Um einen Beweis zu liefern, sei erwähnt, daß man am Hofe Karls IX. von Frankreich die sogenannten „Danses basses", welche ernst und feierlich waren und in

welchen man weder hüpfte noch sprang, nach der Melodie der Psalmen tanzte. Der Lieblingstanz des Königs ging nach der Melodie des 129. Psalms.

a. Das Ballet.

Wann entstand das Ballet?

Schon 387 nach der Erbauung Roms wurde der theatralische Tanz eingeführt, „um die Götter zu versöhnen, da die schreckliche Pest viele Menschen hinwegraffte und alle übrigen Spiele, die den Göttern zu Ehren angestellt waren, nichts helfen wollten.“ Um die Tanzkunst einzuführen, ließ man „etrurische Tänzer und Pfeifer“ kommen. Was mögen letztere wol gepfiffen haben? Die Gesellschaftstänze unterschieden sich noch wenig von dem Ballet. An den Höfen der gebildeten Nationen tanzte man die „wälsche Manier“, später die französische. Nach dem Verfalle des Tanzes wurde derselbe später, gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, wieder aufgenommen und ausgebildet.

In welche Zeit fällt der Ursprung des neuern Ballets?

Bergenzo de Botta brachte bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des Herzogs Galeazzo von Mailand mit Isabella von Aragonien 1489 zuerst ein großartiges Ballet mit Deklamation und Gesang zur Ausführung, das an den Höfen Europa's nachgeahmt wurde. In Paris führte Baltazarino, genannt Beaujoyeux, ein Violinvirtuos, das italienische Ballet zu Anfang des 17. Jahrhunderts ein. Doch erst unter Ludwig XIV. erhielt der Tanz durch die von Molière, Lulli und Quinault komponirten Hofballets einen höhern Aufschwung. Die spätere französische Schule brachte die Groteskтänze, Pirouetten, das Beinausstrecken und das Kreuzen der Tänzer nnd Tänzerinnen an die Tagesordnung.

Welche Instrumentalmusikformen beansprucht das jetzige Ballet?

Die Balletmusik hat die Aufgabe, die Solotänze: Pas seul,

Pas de deux, Pas de trois u. s. w. in ihren Bewegungen zu regeln und die Pantomime zu charakterisiren, da dem Ballet Sprache und Gesang fehlt. Die dazu passenden Musikstücke haben mehr oder weniger die Form der Sonatensätze, besonders sind zu den Solotänzen die Formen des Allegro und des Andante zu verwenden. Die Chortänze, welche theils Gesellschafts-, theils Nationaltänze sind, haben mehr die Liedesform. Eine brillante Instrumentirung gestattet auch in einzelnen Solotänzen zuweilen einen Solovortrag eines Saiten- oder Blasinstruments. Die verschiedenen alten und neuen Tänze in verschiedenen Tonarten und Tempis bilden in der Gesammtheit ein geschlossenes Ganzes. Das Ballet wird auch durch ein besonderes Entree (auch zuweilen durch eine Ouverture) eröffnet. Auch haben darin besondere Tänze noch ein besonderes Entree oder eine Intrata.

Liegt den verschiedenen Formen des Ballets ein Sujet zum Grunde?

Sehr oft. Häufig verdienen aber eigentlich die in der Oper eingeschobenen Tänze den Namen Ballet nicht, da ihnen kaum eine Idee zum Grunde liegt, sondern ihr Zweck nur der ist, den Balletänzern Gelegenheit zu bieten, ihre Kunst zur Schau zu stellen. Die Ballete, welchen eine Handlung zum Grunde liegt, theilt man in Bezug auf ihren Stoff in lyrische und dramatische ein, in denen oft stehende Figuren, wie Pierrot, Harlequin und Colombine, Charaktere, Gesinnungen und Leidenschaften durch Mimik und Tanz in Pas, Gesten und Attituden ausdrücken. Die Musik erfordert dazu scharf ausgeprägten Rhythmus und die Aufgabe des Komponisten ist natürlich keine leichte.

b. Die Gesellschafts- und National- oder Volkstänze.

Welcher Form gehören diese gewöhnlich an?

Hauptsächlich der Liedform, besonders die Nationaltänze, weil diese den Zuschnitt des Volksliedes haben, da die älteren hauptsächlich nur mit Gesang begleitet wurden. Die Melodien der

Nationaltänze haben in ihrem innern Wesen scharf gezeichnete Rhythmen, wodurch sie bei den verschiedenen Nationen ihre Originalität bewahren. Nicht selten ändern sich darin zu verschiedenen Zeiten Takt und Tempo.

Die italienischen Tänze.

Welche sind die bekanntesten?

Die Giga.

Sie war in ungleicher Taktart: $^6/_4$-, $^6/_8$- oder $^{12}/_8$-Takt, im schnellen Tempo mit und ohne Auftakt in zwei achttaktigen Reprisen.

Die Gagliarda,

von fröhlichem, ausgelassenem Charakter; man nannte sie auch Romanesca, weil sie aus Rom stammen sollte. Prätorius (1668) eifert gegen diesen Tanz, „daß sie vom Teufel erfunden worden" und „ein Wirbeltanz voller schändlicher, unfläthiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen" sei. Sie war im Tripel-, auch im geraden Takt geschrieben.

Der Passamezzo.

So genannt, weil er halb (mezzo) so viel Pas (passi) brauchte, als die Gagliarda.

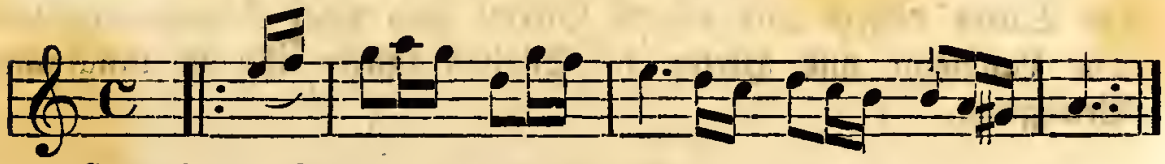
Die Tarantella.

War das Tempo und die Taktart der ältern Tarantella denen der neuern gleich?

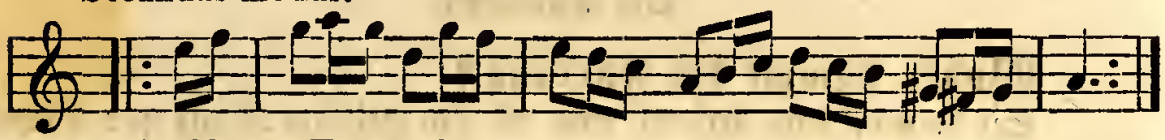
Nein. Die ältere Tarantella war im Zweiviertel- oder Vierviertelteakt, die spätere und jetzige Art im Sechsachteltakt geschrieben. Die im Tarentinischen (daher der Name) und in Neapel beliebte Tarantella steht im Sechsachteltakt, wird von zwei, auch drei Personen im schnellen Tempo, häufig nur von Gesang unter Begleitung

von Tambourin und Castagnetten getanzt, mit großer Rapidität bis zur Raserei. Den Tarantismus oder Taranteltanz, eine dem Veitstanz ähnliche Krankheit in Apulien, die dem Biß der Tarantel, einer großen Gattung Luchsspinne, zugeschrieben wurde, glaubte man mit der Musik der Tarantella zu heilen. Man unterschied sechs Arten von Tarantellen, nach der Stimmung der Kranken. Es ist von Interesse, ein paar solcher Tarantellen kennen zu lernen.

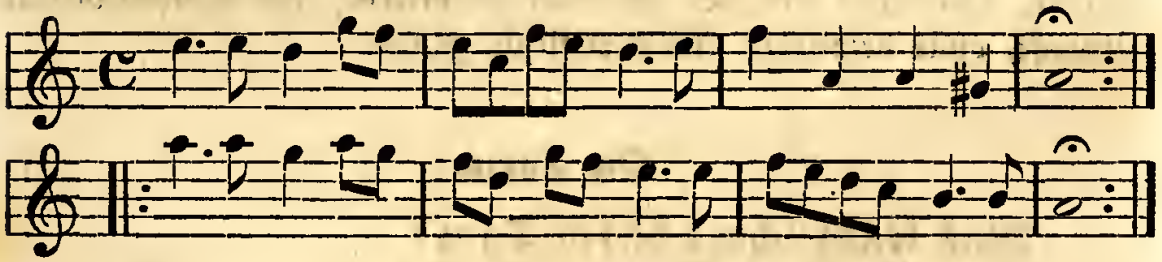
1. Primus modus Tarantellae. (Rom 1654.)



Secundus modus.



2. Antidotum Tarantulae.



Die jetzige Tarantella hat Sechsachteltakt, besteht aus mehreren Theilen in der Molltonart, das Trio ist in der Durtonart. Sie findet noch Verwendung in den Ballets.

Der Saltarello.

Welche Eigenthümlichkeit hat der Saltarello?

Er nimmt zwar den ganzen Körper in Anspruch, doch tanzen die Arme mehr als die Beine; er ist ein Volkstanz der Römer im Zweivierteltakt, rasch und hüpfend, mit wachsender Schnelligkeit. Die Zahl der Tänzer ist beliebig und es wechseln je zwei und zwei.

Er besteht aus zwei Theilen oder Clausen, welche repetirt werden. Der Mann spielt dabei die Guitarre und die Frau hebt die Schürze.

Der Siciliano.

Welche charakteristische Auszeichnung hat der Siciliano?

Von den drei ersten Achteln dieses im Sechsachteltakt geschriebenen Tanzes hat das erste Achtel einen Punkt, die zweite Hälfte des Taktes besteht aus einem Viertel und zwei Sechszehntheilen. Die Landleute und Hirten in Sicilien tanzen ihn in langsamer Bewegung.

Die Forlana.

Woher stammt die Forlana?

Sie stammt aus Friaul und ist ein heiterer Tanz der Venetianer, besonders bei den Gondoliers beliebt, im Sechsachteltakt, lebhaft, ohne besondere charakteristische Züge.

Die Furia.

Was kennzeichnet diesen Tanz?

Eine wilde, feurige Bewegung im Viervierteltakt, scharfer Rhythmus und auffällige Dissonanzen kennzeichnen die Furia.

Die Volta.

Mit welchem Tanz ist die Volta identisch?

Mit der Gagliarda oder Galliarde, spanisch Gallarda. Es war eine Abart der Gagliarda, worin die Tänzerin einen hohen Sprung machen mußte. Bezüglich dieser Gagliardischen Volta sagt der Satiriker Fischart von den orthodoxen Genfern, die allem Tanz abhold waren: „Den Podagramischen dörfen die Genfer das

Gaillardtantzen vnd die Fues zwizernde Caprioliſchen Gaisſprüng nicht verbieten." (1577.)

Die Canaria.

Wo leitet man die Abſtammung dieſes Tanzes her?

Die Canaria (Canarienvogeltanz), eine Art Gigue im Drei- oder Sechsachteltakt mit hüpfendem Rhythmus, ſoll auf den Canariſchen Inſeln entſtanden ſein. Doch ſagt man auch, ſie ſei ſpaniſcher Abkunft. Die erſte Note iſt gewöhnlich mit einem Punkt verſehen und muß kurz betont werden.

Die ſpaniſchen Tänze.

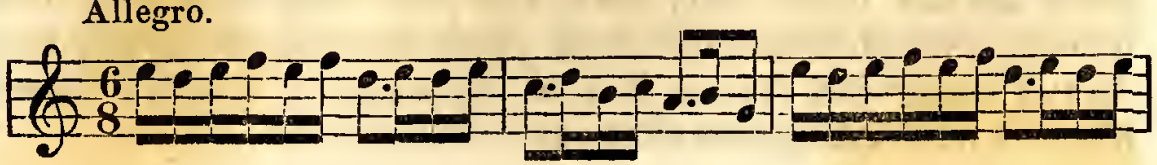
Wie war die alte ſpaniſche Tanzmuſik beſchaffen?

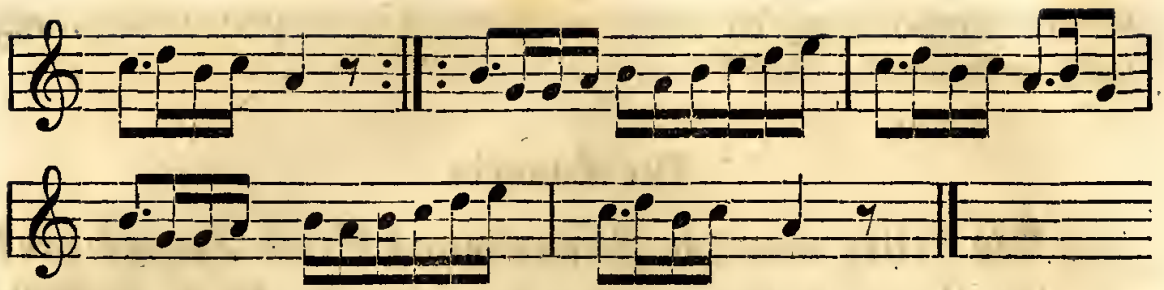
Die Tänze wurden meiſt reihenweiſe ausgeführt und mit Geſang und lebhaften Geſticulationen begleitet, wobei die Caſtagnetten, dieſes nothwendige Requiſit faſt der meiſten ſüdlichen Tänze, eine Hauptrolle ſpielten. Bei den Tänzen der Basken durfte die baskiſche Handtrommel nicht fehlen. Unter den vielen ſpaniſchen Tänzen mit eigenthümlichen Ceremonien war bemerkenswerth

der Pordon dantza

oder Lanzentanz, „der am Tage des heiligen Johannes von Toloſa von Männern mit Stangen und Stäben bewaffnet ausgeführt wurde, zur Erinnerung an die Schlacht von Beotibar, welche die Guipuzcoaner gegen die Navarreſen gewannen." Eine dieſem Tanz angehörige basko-ſpaniſche Melodie möge hier Platz finden:

Allegro.



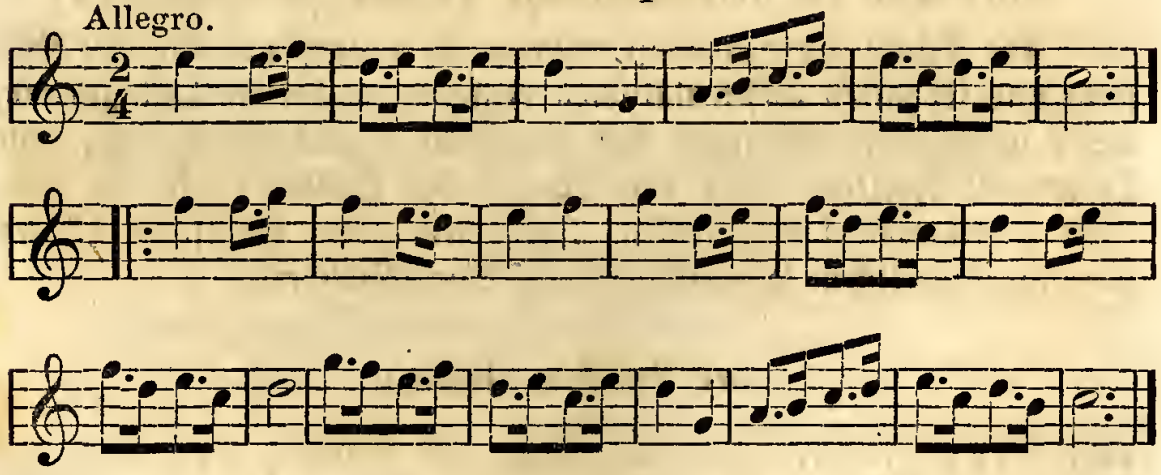


Viele ähnliche Melodien gingen auch aus der Durtonart.

Welche Eigenthümlichkeit besitzt die Grundform der baskischen Nationaltänze in ihren Melodien?

Die Eigenthümlichkeit besteht darin, daß sie meist ungerade Rhythmen besitzt. Z. B. der wichtigste und volksthümlichste Tanz unter dem Namen:

Saut basque.



Hierin finden sich meist dreitaktige Rhythmen.

Warum haben die spanischen Tänze bisweilen eine orientalische Färbung?

Weil die Herrschaft der Mauren auf die spanischen Tänze gewiß Einfluß gehabt hat; denn diese Volkstänze sind mehr oder weniger eine abgeschwächte Form eines ursprünglich afrikanischen Tanzes unter dem Namen Chika, der noch jetzt bei allen Negerstämmen an der Tagesordnung ist.

Die Moreska oder Moriska.

Woher stammt der Tanz Moreska?

Die Meinungen darüber sind getheilt. Manche leiten ihn von den Griechen ab, doch war er auch ein maurischer Tanz aus der Zeit der erobernden Araber und verbreitete sich aus Spanien nach England und dem übrigen Europa. Seine kurze volksthümliche Melodie bewegte sich im ungeraden Takt. Die einzelnen Theile sind in Dur und Moll gehalten.

Pavane oder Pavana.

Warum nannte man die Pavane auch Pfauentanz?

Weil man dabei den radschlagenden Prunkpfau (pavo) oder die kalekutische Henne (spanisch pavo) nachahmte. Er hieß auch der „Große Tanz". In ernster und feierlicher Weise wurde er von Fürsten in Gallamänteln, von Rittern mit Mantel und Degen, von Magistratspersonen in der Robe und von den Damen mit langen Schleppkleidern getanzt. In Deutschland, wo er auch Mode war, hieß er „Paduane" (möglicher Weise auch von Padua herstammend), dort verband man ihn mit der Gaillarde und schrieb ihn im Alla breve-Takt.

Die Sarabande.

Wann wurde die Sarabande bekannt?

Ungefähr seit 1588. Ihren Namen soll sie von „einem Teufel von Weibe" haben. Ursprünglich scheint sie nur von Frauen getanzt worden zu sein. Da sie als „zügellos" großen Anstoß verursachte, wurde sie von der Bühne verbannt. Sie wurde in der Regel mit Begleitung der Guitarre, zu Zeiten auch mit Flöte und Harfe, gesungen.

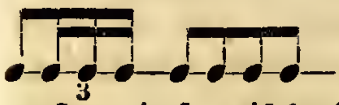
Hat die Sarabande ihre ursprüngliche Form behalten?

Nein. Wir kennen sie nur nach der in Frankreich von dor=

tigen Bühnentänzern vorgenommenen Bearbeitung, wodurch sie ihre ursprüngliche Form einbüßte und einen edleren, ernsteren Charakter annahm, welcher der spanischen „Grandezza" angemessen war. Sie ist in langsamer Bewegung im Dreivierteltakt mit zwei Theilen, jeder von acht Takten, denen auch zuweilen eine oder zwei Variationen, sogenannte Doubles, beigefügt waren. Die Castagnetten dürfen dabei nicht fehlen.

Seguidilla.

Was bezeichnet der Name „Seguidilla"?

Er bezeichnet zugleich den Tanz und das Lied, zu welchem ersterer ausgeführt wird. Dieser Tanz ist als die Wurzel der meisten spanischen Tänze anzusehen. Die Schilderung dieses Tanzes würde zugleich ein Bild des Fandango, Bolero u. s. w. darstellen, nur mit kleinen Aenderungen. Die im Dreivierteltakt geschriebenen Seguidillas haben folgende charakteristische Begleitungsfigur: oder blos:  Diese Begleitungsfigur charakterisirt gewissermaßen die spanische Musik, und ist auch zu höhern Kunstschöpfungen benutzt worden. Man sehe Méhul's Ouverture: „Die beiden Blinden von Toledo" und C. M. v. Weber's Ouverture zu „Preciosa".

Der Fandango.

Wie ist der Charakter des Fandango?

Der Charakter ist sanft, zärtlich, steigert sich bis zum Extrem südlicher Leidenschaft. Ursprünglich war er im Sechsachteltakt in langsamer Bewegung, meist in Moll mit einem Trio in Dur, doch findet man ihn auch ganz in der Durtonart. Die Synkope kommt häufig darin zur Verwendung. Man findet ihn auch häufig im Dreivierteltakt mit mehreren Repetitionsklausen und Trio, ebenfalls in mäßiger Bewegung und zärtlichem Charakter, mit Castagnetten-

begleitung. Aehnliche Tanzweisen sind die Tirana, aus Andalusien stammend, der Polo und die Jota arragonesa, welche von drei Personen getanzt wird. Die Copla wird gewöhnlich zweistimmig im Tempo gesungen und geht gewöhnlich aus H-moll.

Der Bolero.

Welchen Zuschnitt hat der Bolero?

Ganz so wie in den Seguidilla's mit der oben angedeuteten Begleitungsfigur. Er soll um's Jahr 1780 von dem Tänzer Zerezo erfunden worden sein. Das Tempo ist langsam im Dreivierteltakt und er wird von zwei Personen ausgeführt. Der Dreivierteltakt wechselt auch zuweilen mit Zweivierteltakt.

Die Guaracha.

Welche Taktarten werden in der Guaracha verwendet?

Sowohl die ungleiche als gleiche Taktart, $^3/_8$= oder $^6/_8$= und $^2/_4$=Takt. Letztere wird gewöhnlich zum Trio verwendet. Der erste Theil besteht aus zwei acht= oder sechszehntaktigen Klausen, welche wiederholt werden. Das Trio im $^2/_4$=Takt kann eben so viel Takte haben, geht aber aus einer andern Tonart, meistentheils in der der Quarte. Man sehe die Guaracha in Auber's „Stumme von Portici".

Die Folie d'Espagne.

Welcher Charakter herrscht in diesem Tanze vor?

Der Charakter ist ernst, einfach und die nationale Grandezza vorherrschend. Die Form ist zweitheilig, jeder Theil zu acht Takten. Gewöhnlich im Dreivierteltakt in der Mollscala sich bewegend, schließt der erste Theil in der Dominante. Bei den Wiederholungen treten auch Variationen auf.

Giebt es außer den vorher angeführten Tänzen noch andere spanischen Ursprungs, welche in verschiedenen Provinzen vorkommen, von den genannten abstammen, aber unter sich nicht von wesentlicher Verschiedenheit sind?

Es giebt deren noch viele, die jedoch nicht von historischer Wichtigkeit sind und durch Solotänzerinnen auf unsern Bühnen Beifall gefunden haben, wie z. B. die Seguidillas Taleadas, eine Art Bolero, die Madrilena, der Yaleo de Xeres, El Ole oder Polo, der Chairo, die Panaderos, der Zapateado u. a. Die meisten dieser Tänze bewegen sich mit mehr oder weniger Schnelligkeit im Dreiviertel- oder Dreiachteltakt und der Zuschnitt ist die übliche Liedform in zwei und mehr Theilen.

Die französischen Tänze.

Sind die französischen Tänze lauter Originale?

Viele derselben nicht, denn sie sind von den Italienern und Spaniern entlehnt, von Tanzkünstlern theilweise so verändert worden, daß ihnen nur der Name geblieben ist, wie z. B. die Sarabande. Aus Italien kamen die ersten Tänze unter Franz I. und Heinrich II. nach Frankreich, Katharine von Medicis that viel zu ihrer Ausbildung, und die Cavaliere bemühten sich, es den Tänzern von Profession gleich zu thun, nicht minder die Damen in üppiger Kleidung, und die Stelle der Turniere vertraten Tanz und Maskeraden.

Die Menuet.

Aus wie viel Theilen besteht die Menuet?

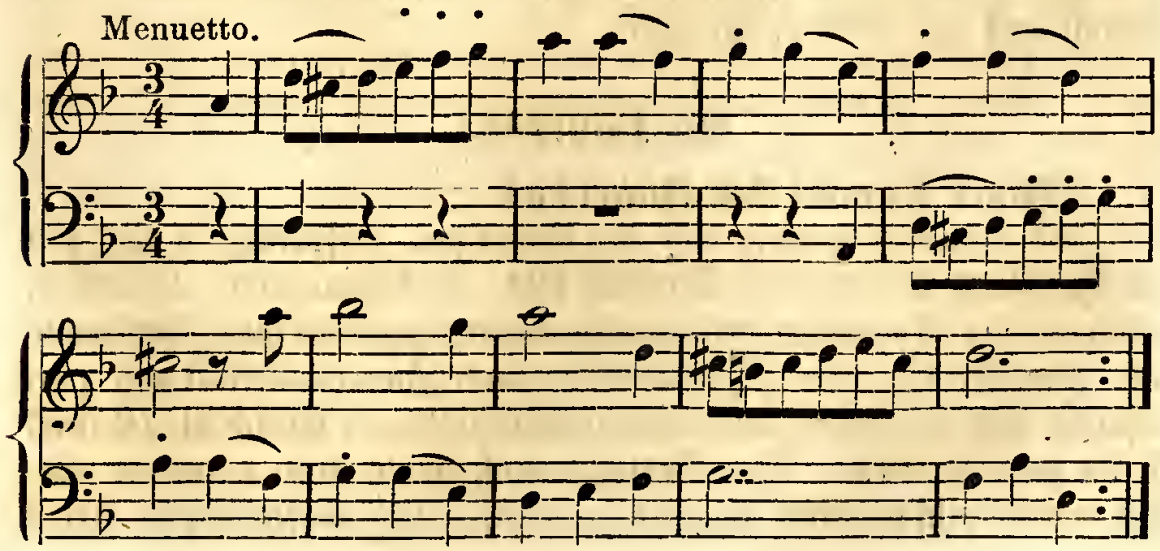
Sie besteht aus zwei Theilen oder Repetitionsklausen, jede von acht Takten im Dreivierteltakt, denen auch oft ein Trio, Minuetto secondo genannt, beigefügt ist, nach dessen Beendigung sich die Menuet wiederholt. Die Alten setzten die Menuet zweistimmig und das Trio dreistimmig.

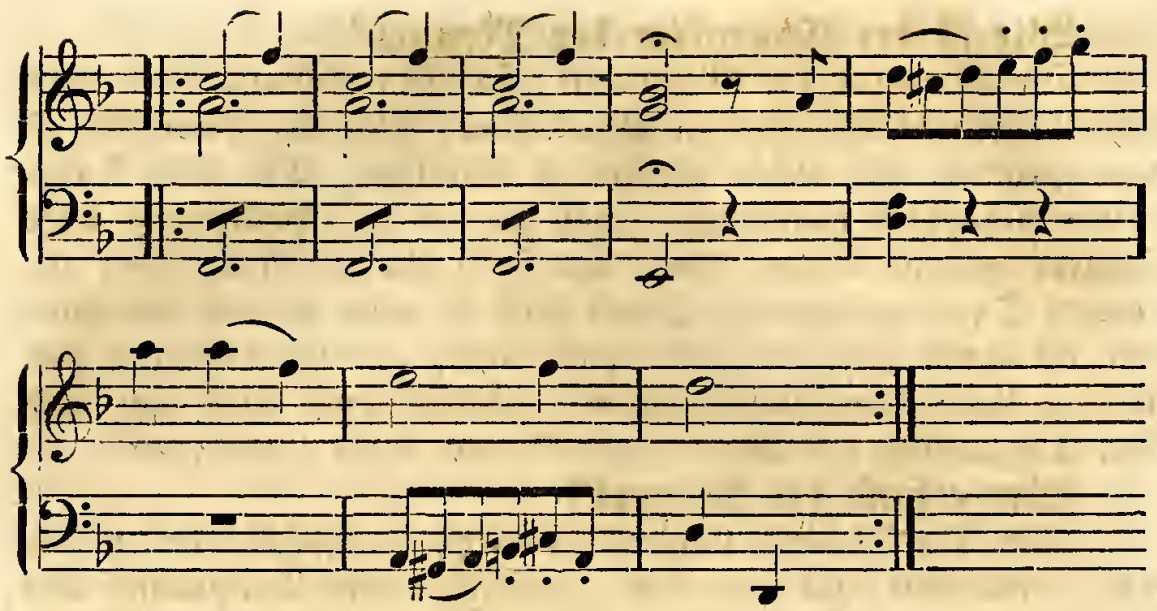
Wie ist der Charakter der Menuet?

Der Charakter der Menuet ist „reizender Anstand, mit edler Einfalt verbunden", und die abgemessene, langsame Bewegung ist dazu geeignet, die höchste Grazie zu entfalten. Die alten Tanzmeister behaupten einstimmig, „daß in ihr die Vollendung alles Tanzens gezeigt werden könne und daß ihr der Rang über alle übrigen Tänze gebühre". Daher blieb sie mehr als ein Jahrhundert der Favorittanz der gebildeten Welt; ihre Consequenzen sind in dem Contretanz unverkennbar. Daher legen auch jetzt noch viele Tanzmeister die Menuet zum Grunde ihres Unterrichts.

Wer erfand die Menuet?

Man schreibt die Erfindung der Menuet (abgeleitet von menu, franz., minutus, lat. — klein, zierlich) einem Tanzmeister aus Poitiers zu, der sie zur Feier einer silbernen Hochzeit aufführte, worauf sie schnell in Aufnahme kam. Die Akademie in Paris war eifersüchtig auf diesen Tanz, weil er die Courante, einen für die Noblesse bestimmten Tanz, verdrängte. Die erste Komposition von musikalischem Werth zu der Menuet ist von Lulli, der als Vater der Musik zur Menuet anzusehen ist. Sie wurde für Ludwig XIV. komponirt 1653, nach Andern 1663, und er soll nach ihr in Versailles „mit seinen Maitressen getanzt haben." Es ist jedenfalls von Interesse, diese älteste Menuet von Lulli kennen zu lernen:





Der Passepied.

Aus wie viel Theilen besteht der Passepied?

Er besteht aus drei oder vier Theilen, jeder mit acht bis sechszehn Takten. Im Charakter ist er lebhaft und lustig, steht im Drei- oder Sechsachteltakt, der auch mitten im Theile mit Dreivierteltakt wechselt. Die ersten zwei Theile sind oft in Dur (Passepied majeur) und die zwei letzten Klausen in Moll (Passepied mineur). In diesem Falle schließen die beiden ersten Theile. Er stammt aus der Nieder-Bretagne.

Die Bourrée.

Woher stammt die Bourrée?

Die Bourrée stammt aus der Auvergne. Ursprünglich aber soll ihr Vaterland Biscaya in Spanien sein. Von munterem Charakter, gehören ihre Rhythmen dem zweitheiligen, gradzähligen Rhythmus an: Zweiviertel- oder Allabrevetakt, auch Zweizweiteltakt mit zwei Theilen von vier oder acht Takten. Ein fühlbarer Einschnitt (Cäsur) ist im zweiten Takt. Der Vortrag muß leicht und gerundet sein. Sie wurde einfach und figurirt getanzt. Die verschiedenen Arten

hatten auch verschiedene Beinamen, wie: Bourrée d'Achille, Bourrée de Versailles u. a.

Der Tambourin.

Welche Eigenthümlichkeit besitzt die Musik des Tambourins?

Die Eigenthümlichkeit besteht darin, daß der Baß auf der Tonika liegen bleibt, gleich einem Orgelpunkt. Er erfordert geschwinde, muntere Bewegung im Zweivierteltakt und wird mit dem Tambourin begleitet.

Der Rigaudon.

Aus wie viel Theilen besteht der Rigaudon?

Dieser provençalische Tanz besteht aus zwei oder drei Theilen, steht im Viervierteltakt (auch Zweivierteltakt) mit einem Viertelauftakt, jeder Theil zu acht Takten. Der Charakter ist fröhlich und die Bewegung geschwind.

Die Gavotte.

Woher stammt der Name Gavotte?

Er stammt von den Gavots, einem französischen Gebirgsvölkchen. Sie vertrat die Stelle der Menuet in den Ballets, Suiten und Sonaten. Nach den Ueberlieferungen aus der Zeit ihrer Blüthe war sie ein gefälliger, munterer, charakteristischer Tanz im Allabrevetakt, aus zwei Reprisen bestehend, mit zwei Vierteln Auftakt. Man findet diese Tanzform auch in Opern, z. B. im letzten Akte von Gluck's „Iphigenia in Aulis".

Die Loure.

Welchen Charakter besaß die Loure?

Der Charakter war ernst und die Bewegung langsam im Dreiviertel- oder Sechsvierteltakt. Sie besaß zwei Theile mit acht oder sechszehn Takten, und punktirten guten Takttheilen; charakteristisch für steife Grazie mit Haarbeutel und Degen.

Die Chaconne oder Ciaconna.

Aus wie viel Takten besteht das Motiv einer Chaconne?

Meistens nur aus vier oder acht Takten, welche dann variirt werden. Bei diesen Variationen bleibt jedoch der Baß unverändert (Basso ostinato). Die Bewegung im Dreivierteltakt ist mäßig langsam. In weiterer Ausführung diente sie als Finale einer Oper oder eines Ballets. Der Tanz dazu muß in der Oper von Bedeutung gewesen sein, da sich viele Stimmen gegen ihre Verbannung erhoben. Ein vollendetes Bild einer Chaconne giebt Bach's Chaconne für Violine allein, aus D-moll.

Die Musette.

Was bedeutet der Name dieses Tanzes?

Eine kleine Art Sackpfeife, weil in diesem Tanze zur Nachahmung des Dudelsacks der Baß immer auf Grundton oder Dominante liegen bleibt. Er steht im Sechsachtel-, auch Dreiachteltakt, mit ländlichem, naivem Charakter und mäßig geschwinder Bewegung.

Die Gigue oder Gique.

Woher stammt die Gigue?

Sie stammt aus Italien und ist die nach Frankreich übersiedelte Giga. Sie besteht gewöhnlich aus zwei achttaktigen Reprisen in ungleicher Taktart. Da ihr Name so viel als Hüpfer bedeutet, war sie von munterer, lebhafter Bewegung. Man unterschied früher englische, canarische und welsche Giguen und verwendete sie in den Suiten, wo sie dann weiter ausgeführt war.

Die Courante.

Durch welchen Tanz wurde die Courante verdrängt?

Durch die Menuet. In den „Ceremoniebällen" unter Ludwig XIV. war die Courante der erste regelmäßige Gesellschafts-

tanz, der allen übrigen Tänzen vorgezogen wurde; er zeichnete sich durch Einfachheit aus und hieß seiner Gravität wegen auch der „Doctortanz". Er steht im Dreizweitel- oder Dreivierteltakt und hat seinen Namen von den vielen laufenden Figuren erhalten. Das Tempo ist mäßig, im Vortrag mehr abgestoßen als geschleift, und sie hat zwei Repetitionsklausen. In den alten Klaviersuiten spielt sie, reich verziert, eine Hauptrolle.

Die Passacaglia oder Passacaille, auch Passagallo.

Mit welchem Tanze hat die Passacaille am meisten Aehnlichkeit?

Mit der Chaconne, denn die Passacaille hat ebenfalls keine Reprisen und die achttaktige Grundstimme wiederholt sich als Basso ostinato, während die Oberstimme melodische Veränderungen hat. Sie ist von zärtlicherem Charakter und langsamerer Bewegung als die Chaconne. J. S. Bach benutzt diese Form auch für die Orgel. Die wörtliche Uebersetzung von Passacaille ist: Hahnentrab oder Hahnenschritt.

Das Rondo (Rondeau — Ringellied, Ringeltanz).

Woher kommt das Wort Rondo?

Von dem Namen einer Gattung Gedichte, in deren Form es liegt, daß sich die Anfangsworte, den Hauptgedanken enthaltend, nach bestimmten Regeln wiederholen und den Schluß bilden. Diese Form auf Musikstücke verwendet, war das Rondo als Tanz auch mit Gesang verknüpft. Dieses Tanzrondo war der Urtypus der später größer ausgeführten Rondos der Instrumentalmusik.

Der Branle.

Welche Bedeutung hatte der Branle in der frühesten Zeit?

Er war der erste Tanz der ceremoniösen Hofbälle („Bal paré") unter Ludwig XIV., der die Bewegungen der Polonaise und

Menuet in sich vereinigte. Mit Gesang begleitet war er ein gewöhnlicher Rundtanz in Frankreich.

Die Pastorale.

Mit welchen Tänzen hat die Pastorale viel Aehnliches?

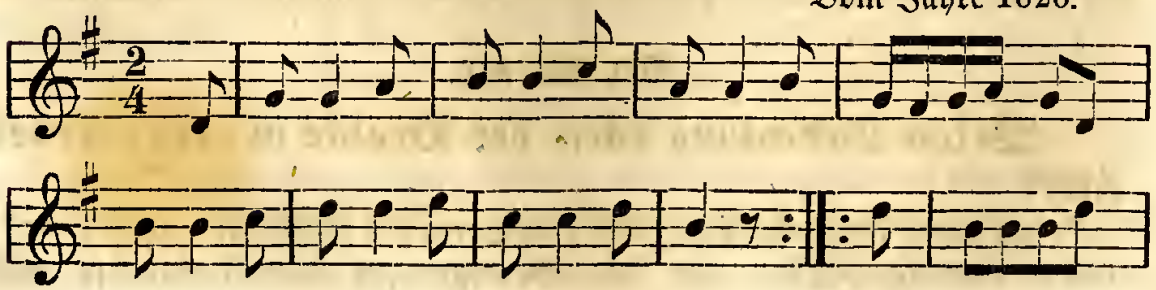
Mit der Musette und dem Siciliano, nur mit dem Unterschiede, daß er langsamer als die erstere ist und weniger punktirte Noten hat als der zweite. Steht meist im Sechsachteltakt mit mehr oder weniger Reprisen. Der Charakter muß dem Namen nach ländlich und idyllisch sein. Diesen Charakter hat Beethoven in seiner Pastoral-Symphonie zu einem „wunderbaren Hymnus der Natur" gemacht.

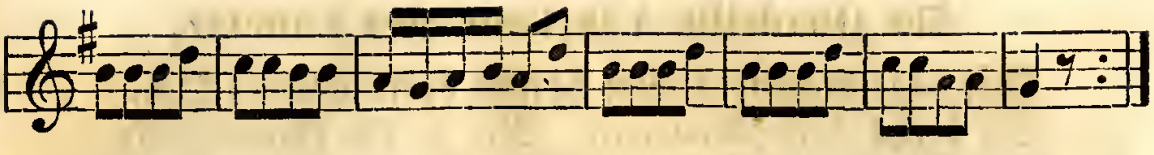
Die Quadrille.

Mit welchem Tanze hat die Quadrille viel Aehnlichkeit?

Mit dem Contretanz. Die Quadrille wurde nur mit vier Paaren getanzt, daher der Name. Sie fängt mit Auftakt an und hat vier Reprisen im Zweivierteltakt. Der letzte Theil war oft im Dreiachteltakt wie ein Geschwindwalzer. Die deutsche Quadrille wurde auch mit sechs und acht Paaren getanzt, wobei ein geübter Tänzer gewöhnlich die Touren angab, auch neuere vorher ohne Musik probirt wurden. Die Musik bestand dazu nur aus zwei Reprisen, gewöhnlich in ein und derselben Tonart, z. B.:

Vom Jahre 1820.





Die Quadrille mußte dem Contretanz das Feld räumen.

Der Contretanz.

Aus wie viel Haupttouren besteht der Contretanz?

Er besteht aus sechs Haupttouren oder Nummern, denen man früher noch besondere Namen beifügte: Nr. 1. Pantalon, hat 32 Takte, Sechsachtel- oder Zweivierteltakt, welche aus vier achttaktigen Rhythmen oder Theilen bestehen, doch können der zweite und dritte Theil als eine breitere Rhythme von 16 Takten zusammenhängen. Die ersten acht Takte oder der erste Theil müssen einen Abschluß haben, da die Tänzer erst (in allen Nummern) mit dem zweiten Theile (im neunten Takte) zu tanzen anfangen, und der Schluß auf die ersten acht Takte fällt, welcher im Haupttone geschieht. Schließen die ersten acht Takte in der Quinte, so muß eine besondere Coda hinzugefügt werden. Nr. 2. L'été, hat 24 Takte im Zweivierteltakt. Schluß bilden die ersten acht Takte oder eine besondere Coda. Nr. 3. Pastourelle, Sechsachtel-, auch Zweivierteltakt mit 32 Takten hat den Zuschnitt der ersten Nummer. Nr. 4. Poule. Im Zweivierteltakt mit 24 Takten. Schluß wie in der zweiten Nummer. Nr. 5. La Trénis, 32 Takte im Sechsachtel- oder Zweivierteltakt. Nr. 6. Finale, 32 Takte (auch 40), wie im ersten Theile. Die einzelnen Theile werden nicht repetirt, sondern die Repetition erstreckt sich auf den ganzen Tanz einer Nummer. Zwischen 1, 3 und 6 und 2, 4 und 5 herrscht in vielen guten Contretänzen eine gewisse Verwandtschaft, denn 1, 3 und 6 haben glänzendere und breitere Rhythmen, dagegen 2, 4 und 5 einfachere, auch wol zartere. Besonders die Touren im Sechsachteltakt haben zuweilen eine Intrata von zwei Takten.

Die Quadrille à la Cour oder Lancier.

Wie viel Haupttouren besitzt diese neuere Quadrille?

Sie besitzt fünf Nummern. Nr. 1. Le Dorset, Nr. 2. La Victoria, Nr. 3. Le Moulinet, Nr. 4. Les Visites, Nr. 5. Finale à la Cour. In der dritten und fünften Nummer ist die Musik von der des Contretanzes verschieden, denn die dritte Tour hat nur zwei Theile im Sechsachteltakt ohne Reprisen. Der sechste Takt im zweiten Theil hat ein Ritardando, die zweite Hälfte dieses Takts einen Ruhepunkt oder Fermate, die letzten zwei Takte werden a Tempo gespielt. Die Tour schließt mit dem ersten Theile in der Tonika. Die fünfte Tour hat ein Entrée oder Einleitung von vier Takten. Ohne Repetition hat Nr. 5 fünf Klausen. Der Schluß fällt auf die dritte, daher diese mit dem Haupttone schließen muß.

Der Cotillon.

Hat der Cotillon eine besondere charakteristische Musik?

Nein. Früher komponirte man zwar besondere Cotillons, aber sie waren ihrer Form nach Geschwindwalzer. Ursprünglich verstand man unter Cotillon eine Art Quadrille. In den zwanziger Jahren, wo unser Cotillon (auf Deutsch Unterrock) entstand, glich er mehr einem Gesellschafts- oder Pfänderspiel in Tanzform zum Schlusse eines Balles. In neuerer Zeit, als man einsah, daß die Anstrengung der Musiker keine geringe sei, denn ein Cotillon dauerte wenigstens zwei Stunden, änderte man ihn dahin ab, daß außer Walzer auch Polka und Galopp verwendet werden und daß man zwischen diesen fünf Minuten Pause macht.

La Tempête.

War die Tempête (Sturm) wirklich ein stürmischer Tanz?

So wie man ihn in Deutschland in den zwanziger Jahren tanzte, hatte er nichts Stürmisches an sich; er fing mit einer Fermate

an: in welcher sich die Tanzenden in eine besondere Position stellten, ehe die Tour begann. Das Tempo war mäßig geschwind im Zweivierteltakt mit zwei achttaktigen Reprisen.

Welche Modetänze gehören der neueren und neuesten Zeit an?

Die sogenannten Salontänze: Impériale, Sicilienne, Varsovienne, Hongroise und Esmeralda, welche sich jedoch in Deutschland noch nicht eingebürgert haben.

L'impériale.

Das Tempo ist langsamer Viervierteltakt mit vielen punktirten Noten, auch Triolen, verziert mit sechs Repetitionszeichen, je zu acht Takten und Coda.

La Sicilienne.

Sie steht im Sechsachteltakt, ohne Aehnlichkeit mit der alten Sicilienne, mehr der Form der Tarantelle zugehörig, mit mehreren Reprisen.

La Varsoviana.

Die Musik ist annähernd wie die der Masurka (Dreivierteltakt), und hat im vierten Takte einen fühlbaren Einschnitt, der sich in allen Reprisen wiederholt, was die Musik charakteristisch macht.

La Hongroise.

Sie steht im Zweivierteltakt mit vier Reprisen, die beiden ersten gewöhnlich in Moll, die beiden letzten als Trio in Dur. Die Musik muß ungarischen Typus haben in Figuren und Schlüssen, die denen im Ragoczymarsch ähnlich sind.

Esmeralda.

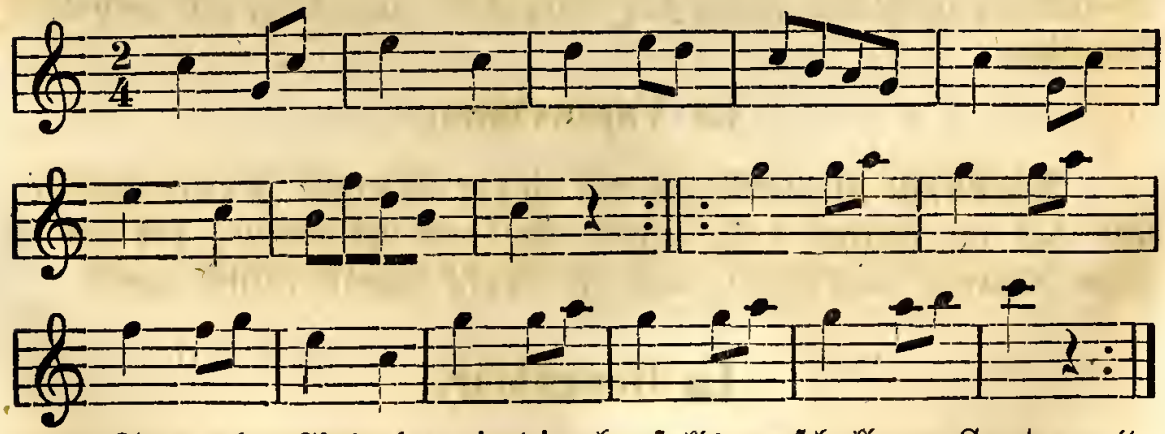
Die Musik dazu bewegt sich lebhaft im Zweivierteltakt, mit zwei Reprisen und Trio versehen, ohne besondere Eigenthümlichkeiten.

Die englischen und schottischen Tänze.

Die Ecossaise.

Welchen Ursprung hat die Ecossaise?

Die Ecossaise ist, wie noch andere englische Tänze, schottischen Ursprungs; ihre Musik war für den Dudelsack bestimmt und verlor durch Uebertragung auf moderne Instrumente ihre wahre Gestalt. Als Nationaltanz stand sie im Dreizweitel- oder Dreivierteltakt im alterthümlichen Styl. So wie wir sie kennen, als sie 1800 ein Gesellschaftstanz wurde, tanzte man sie als Tourentanz im schnellen Zweivierteltakt mit zwei achttaktigen Reprisen. So wie sie in ihrer Gestalt aus Frankreich nach Deutschland kam, mag ihr wol die Aehnlichkeit mit der schottischen Ecossaise gänzlich fehlen. In den öffentlichen deutschen Tanzsälen tanzte man nach der Musik eine Art Galoppwalzer oder Rutscher, z. B.:



Stets ohne Auftakt, wie die ebenfalls verschollene „Sauteuse".

Die Anglaise.

In welchen Taktarten bewegte sich die Anglaise?

Im Zweiviertel-, doch auch im Dreiachteltakt, welche Takt-

arten zuweilen auch wechselten. Es war ehemals auch ein in Frankreich und Deutschland beliebter Tourentanz, ähnlich der Ecossaise. Als englischer Tanz mit zwei, drei und vier Reprisen in gradzähligen Rhythmen war er von lebhaftem Charakter und unter dem Namen „Country dance“ beliebt.

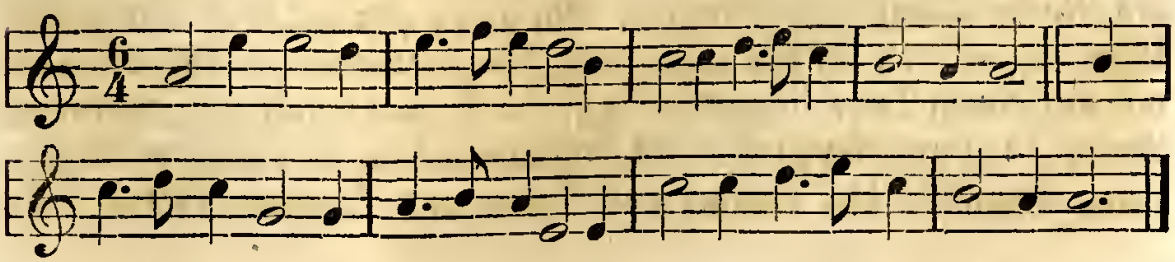
Die Hornpipe oder Matelotte.

Woher ist der Name Hornpipe abzuleiten?

Von dem Namen eines Blasinstruments, Hornpipe (Hornpfeife) genannt, welches die Musik zu diesem englischen Nationaltanz, besonders bei den Matrosen beliebt, spielte. Die Musik im Dreiviertel- oder Zweivierteltakt wurde auch vom Dudelsack ausgeführt mit kurz abgestoßener Melodie. Der Matrosen- oder Schiffsjungentanz war wol identisch mit der Matelotte. Die Matellote wurde in Holland meist mit Holzschuhen getanzt.

Wie war die Musik der alten englischen Tänze beschaffen?

Sie stand auf keiner höhern Stufe als die altitalienische und altfranzösische, da die Tänze mit Gesang „Ballads“ in langsamerer Bewegung keinen freieren Schwung der Melodie gestatteten und die Kirchentonarten noch ihr Recht behaupteten. Eine Probe mag hier die Melodie des altenglischen Tanzes: „Cushion dance“ (Kissentanz) liefern, welcher letztere sich Jahrhunderte lang erhielt; sie wurde gesungen:



Die polnischen Tänze.

Die Polonaise.

Welchen Charakter hat die Polonaise?

Der Charakter der Polonaise oder Polacca (im Dreivierteltakt) ist feierlich und voller Gravität, die dem ritterlichen Nationalstolz zum Grunde liegt *). Hinsichtlich der Form und des Umfangs ihrer Musik ist sie keineswegs beschränkt. Doch darf die Bewegung der eigentlichen Polonaise kaum die der Menuet erreichen; sie dient auch jetzt noch zur Eröffnung eines Balles. Sie hat, gewöhnlich mit einem Trio versehen, vier Reprisen, jede von acht und mehr Takten. Das Trio steht oft in Moll. Der Anfang im Forte ist stets ohne Auftakt, der Schluß auf dem dritten Viertel, welches meist einen Vorhalt bekommt. Auch die Polonaise hat ihre Glanzperiode gehabt, besonders zu der Zeit, als Oginsky's melancholische Polonaisen erschienen (etwa um 1815), wo auch Spohr's prächtige Polonaise aus „Faust" (1818) zur Berühmtheit gelangte. Aus der Unzahl der damals erschienenen Polonaisen sind noch die von C. M. v. Weber u. A. hervorzuheben. In neuerer Zeit suchte sie Chopin wieder hervor, dessen originelle Behandlung ihrer Form jedoch keine Nachahmer fand.

Die Mazurka.

Woher stammt die Mazurka?

Sie stammt aus der Woiwodschaft Masovien und hieß daher als Nationaltanz auch Masure, Masurek, Masurka — Masurisch. Ursprünglich von wildem Charakter, scharf accentuirter Melodie und mit auf einem Tone liegenden Basse im Dreiachteltakt mit punktirten Noten in zwei Reprisen. In Aufnahme kam er unter der Regierung August's III., Königs von Polen und Sachsen (1733—63).

---

*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 43, 3.

Welche Eigenthümlichkeit besitzt die Mazurka?

Die Eigenthümlichkeit besteht darin, daß der Accent in jedem Einschnitt der Melodie oder in dem zweiten, vierten, sechsten oder achten Takte einer Rhythme allemal auf den schlechten Takttheil fällt, , im Dreivierteltakt . In den späteren Mazurkas sind die einförmigen Bässe vermieden, auch theilweise die punktirten Noten, wodurch sie mehr eine melancholische Färbung erhielten. Als Salonstücke brachte sie in neuerer Zeit besonders Chopin zur Geltung mit drei und vier Reprisen *).

Die Polka-Mazurka.

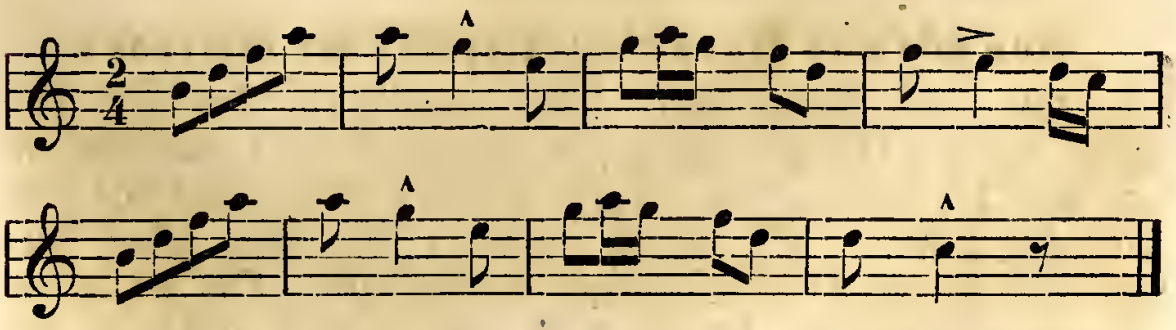
Ist die Musik der Polka-Mazurka von der der Mazurka zu unterscheiden?

Fast gar nicht, nur daß die Vierteltriole theilweise als Figur mit verwendet wird. Sie hat drei und mehr Reprisen mit acht und mehr Takten. Der Tanz selbst hat Verwandtschaft mit den Pas der Polka.

Der Krakowiak oder die Cracovienne.

Hat der Krakowiak Aehnlichkeit mit der Mazurka?

Nur in Bezug auf die Accentuirung, da diese ebenfalls in den Schlußtakten einer Rhythme auf den schlechten Takttheil fällt, z. B.:



*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 43, 5.

Er hat gewöhnlich zwei achttaktige Reprisen und findet im Ballet Verwendung. Man bezeichnet ihn auch als russischen Nationaltanz.

Die ungarischen Tänze.

Wie ist der Charakter der ungarischen Nationaltänze?

Ihr Charakter ist gleichsam der Abdruck ihres Nationalstolzes, gravitätisch, kriegerisch, ausdrucksvoll, doch dabei auch zart und einfach. Die Einschnitte und Absätze der Melodie fallen auf kurze Takttheile. Die Melodien sind meist in Moll, auch wenn sie in Dur anfangen. Die Tänze theilen sich ein in langsame, die man Werbungstänze nennt, und geschwinde, die Zigeuner- oder Volkstänze heißen.

Die Hongroise, ungar.: Verbunkas, deutsch: Werbungstanz.

In welcher Taktart wird die Hongroise geschrieben?

In der graden Taktart, meist Zweivierteltakt, dessen Reprisen meist die Molltonart haben. Die einzelnen Theile haben acht oder sechszehn Takte. Der bekannte Ragoczymarsch giebt gewissermaßen ein Bild seiner Figuren und Schlüsse.

Der Csardas.

Aus wie viel Haupttheilen besteht der Csardas?

Aus zwei Haupttheilen: einem langsamen (Andante-) und einem schnellen (Allegro-) Satz, in gerader Taktart und aus ein und derselben Tonart, seine einzelne Reprisen bestehen aus acht oder sechszehn Takten. Die scharf markirten Melodien geben Gelegenheit, pikante Harmonienfolgen anzubringen. Oft weicht der Csardas nicht von der Durtonart ab, doch giebt es auch viele, wo Dur und Moll wechseln. Der Violine ist stets die Hauptmelodie anvertraut, da selten ein Blasinstrument mitwirkt und die Zusam-

menstellung des Orchesters der Zigeuner aus mehreren Violinen, Cimbal (Hackebret) und einer Baßgeige besteht.

Die böhmischen Tänze.

Die Redowa oder Redowazka.

Welchem Tanze ähnelt die Musik der jetzigen Redowa?

Die Redowa ähnelt der Mazurka, doch ohne punktirte Noten und Markirungen der Melodienabschnitte. Die Melodien haben eine weichere Färbung und gleichen mehr den steyrischen Ländlern. Die ältere Redowa war charakteristischer, da in ihr Zweivierteltakt und Dreivierteltakt wechselten; die Melodie des Zweivierteltakts glich mehr dem Krakowiak.

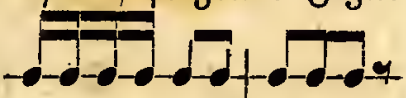
Die Polka.

Wie ist die Polka entstanden?

Alfred Waldau, Geschichtschreiber der böhmischen Tänze, berichtet darüber: „Zu Anfang der dreißiger Jahre tanzte ein junges Bauermädchen, das in Elbeteinitz bei einem Bürger im Dienste stand, zur eigenen Erheiterung einen Tanz, den es sich selbst erdacht hatte, und sang hierzu eine passende Melodie. Der dortige Lehrer J. Neruda, der zufällig anwesend war, schrieb die Melodie nieder, und der neue Tanz wurde bald danach zum ersten Male in Elbeteinitz öffentlich getanzt. Um's Jahr 1835 fand er in Prag Eingang und erhielt dort, wahrscheinlich wegen des in ihm waltenden Halbschrittes, von dem böhmischen Wort pulka, d. h. die „Hälfte", den Namen. Vier Jahre später wurde er durch ein Prager Musikcorps unter Kapellmeister Pergler nach Wien gebracht, wo Musik und Tanz sich außerordentlichen Beifall errangen. Im Jahre 1840 tanzte dann der ständische Tanzlehrer Raab diese böhmische Polka mit großem Erfolg auf dem Odeontheater in Paris, worauf sie mit staunenswerther Schnelligkeit in den dortigen Salons Eingang fand,

und sich von da aus, wenn auch mehrfach modificirt, fast über alle Länder Europas und Amerikas verbreitete."

Wie ist der Rhythmus der Polka?

Von zwei zu zwei Takten kommt gewöhnlich folgende Figur zum Vorschein: oder: 

Werden diese oder ganz ähnliche Figuren in der Melodie nicht festgehalten, so müssen sie wenigstens in der Begleitung markirt werden. Die Polka ist dem Schottisch sehr ähnlich, daher man auch Schottisch nach der Polkamusik tanzt. Die Melodie eines jeden Theiles schließt mit einer Achtelpause ab: Eine Ausnahme von diesem Schlusse findet nur dann statt, wenn der Auftakt ein Viertel beträgt. Es kommen in der Polka drei oder vier Reprisen mit acht, zwölf oder sechszehn Takten zur Verwendung.

Hat die Polka tremblante (Zitterpolka) andere Musik?

Nein, nur die Pas sind anders. Man nennt sie auch englische Polka, in Böhmen unter dem Namen Trasák bekannt. Im sehr mäßigen Tempo, wie sie eigentlich gespielt werden muß, benutzt sie auch die Militairmusik als Geschwindmarsch. Die Polkaform wird, reicher ausgeführt und verziert, auch in der Salonmusik, als „Polka de Salon" oder „Polka de Concert", häufig verwendet.

Die deutschen Tänze.

Wie war die alte deutsche Tanzmusik beschaffen?

Man ist sehr geneigt, bei Anhörung alter Tanzmusik diese geradezu für Kirchenmusik zu halten, was zum Theil die langsame Bewegung der alten Tänze mit sich bringt. Wie man früher nach den Melodien der Psalmen tanzte, so verarbeitete man später Choräle zu Tänzen. So machte Mattheson 1739 aus dem Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind" eine Menuet, aus „Wie schön leuchtet der Morgenstern" eine Gavotte u. s. w., indem er die Noten beibehielt und rhythmisch formte. Dieses veränderte sich

jedoch, als das langsame Tempo einem rapideren wich, wodurch ein völliger Umschwung in Sitte und Anschauung des Volkslebens erzielt wurde. Reichte die Erfindungsgabe nicht aus, so hielt man sich an „melodische Opern" und preßte ihre Motive in die Tanzform. Ueberhaupt mußte die Tanzmusik sich den Wandelungen der Mode unterwerfen.

Der Walzer.

Hat der Walzer einer Entwickelung unterlegen?

Die Geschichte der Tanzkunst weist seine Entwickelung nach. Man nimmt an, daß der Walzer seit der Zeit in Deutschland seine Entwickelung begann, als Martin's Oper's: „Una cosa rara" gegeben wurde, in welcher vier Personen dieser Oper: „Lubia, Tita, Chila und Lilla" in schwarz und roth gekleidet auf der Bühne den ersten Walzer tanzten. Bei dem Beifall, den diese Oper fand, konnte es nicht fehlen, daß man den eingelegten Tanz auch außer dem Theater nachahmte unter dem Namen „Cosa rara" oder Langaus, den man später in Wiener Walzer umtaufte. Die Walzer hießen auch eine Zeitlang „Deutsche Tänze". Nebenbei existirte noch und auch vorher der „Dreher" oder „Schleifer" und der „Baierische Ländler" und der sehr langsam getanzte „Dreischrittwalzer". Die Musik dieser Walzer war dürftig. Selbst in den Walzern von Mozart und in den Ländlern von Beethoven war noch kein besonderer Fortschritt bemerkbar. Die Einfachheit und das Monotone der Melodien konnte mit der Zeit nicht mehr genügen, und man gab dem Walzer drei Reprisen oder spielte mehrere kurze Walzer hinter einander, die bezüglich ihrer Tonarten auf einander folgen konnten. Auf diese Weise fügte man zwölf Walzer mit Coda zusammen. Doch gab dieses dem innern Wesen des Walzers noch keinen besonderen Aufschwung. Da schlugen wie „ein Blitz aus heiterm Himmel" C. M. v. Weber's „Aufforderung zum Tanz" und die Franz Schubert'schen Walzer in diese Alltäglichkeit hinein und bewirkten eine Umwälzung des Walzers, und das

„goldene Zeitalter" trat unter Strauß und Lanner in den dreißiger Jahren für den Wiener Walzer ein. Dazu trug eine stärkere Orchesterbesetzung durch Holz- und Blechinstrumente so wie verschiedene Schlaginstrumente nicht wenig bei. Die Erfindung der Ventiltrompeten und Ventilhörner bot zu einer brillanteren Instrumentirung ein weiteres Feld. Lanner und Strauß fanden durch Labitzky, Gungl, Lumbye u. A. fast ebenbürtige Nachahmer*).

Welche Begleitungsfigur charakterisirt die Walzerform?

Die Begleitungsfigur besteht hauptsächlich darin, daß der Baß das erste Viertel eines jeden Taktes angiebt und die Mittelstimmen das zweite und dritte Viertel (im Dreivierteltakt) in Akkorden nachschlagen. Wollte man diese feststehende Grundfigur durch eine andere Begleitungsfigur ersetzen, so würde dieses keinen wirklichen Walzer zu Tage fördern.

Welche Form ist zum Walzer verwendbar?

Im Allgemeinen nur die Liedform. Die Natur der Sache bringt dieses mit sich, da früher Lied und Tanz eng verbunden waren und die alten Tänze mit Gesang begleitet wurden. Nur wenn der Walzer einen höheren Anflug als Kunstform nimmt, dürfte theilweise auch die Allegroform zu verwenden sein. Die älteren Walzer bestanden nur aus zwei Theilen, jeder aus achttaktigen Reprisen in ein und derselben Tonart. Auch endeten gewöhnlich beide Reprisen in der Tonika. Ging der zweite Theil aus der Dominante, so mußte der erste Theil als Schluß dienen. Das letztere ahmte C. M. v. Weber in dem Bauernwalzer des „Freischütz" trefflich nach. Bei der Erweiterung des Walzers setzte man einen zweiten Walzer als Trio meist in der Tonart der Quarte und schloß mit den zwei ersten Theilen wieder im Hauptton, wenn nicht eine besondere Coda angebracht war. Die jetzige Walzerform umfaßt gewöhnlich fünf Nummern, welche mit Ein-

*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 42, 1.

leitung und Coda, die im Haupttone des ersten Walzers steht und in welcher sich die schönsten Motive wiederholen, versehen sind. Die Molltonarten finden im Walzer wenig Verwendung.

Hat die Titelbenennung eines Walzers Bezug auf die Komposition, wie dies bei anderen kleinen Tondichtungen der Fall ist, worin man den beigelegten Titel gleichsam „illustriren" will?

Nein. Da Opuszahlen sich schwerer merken als ein Name, so giebt man ihm einen besonderen Titel der Unterscheidung halber. Strauß, wohl ahnend, daß er die Tanzwelt mit mehr als einem Walzer beglücken würde, war der erste, der die Titelbenennungen einführte. Giebt man doch in einem Marstall jedem Pferde einen besonderen Namen, um sie von einander unterscheiden zu können. Strauß hat sich bei der Wahl seiner Namen wol am wenigsten Absurditäten zu Schulden kommen lassen. Die Erfindung eines Namens mag manchem Komponisten mehr Sorge gemacht haben als der Walzer selbst.

Die Allemande.

Wann entstand die Allemande?

Sie war schon im Mittelalter bekannt und verpflanzte sich auch nach Spanien und Frankreich. Am Hofe Ludwig's XIV. wurde sie mit Benutzung deutscher Motive aus dem Elsaß eingeführt. Mit Gesang verknüpft, tanzte man sie in Göttingen und seiner Umgegend noch im vorigen Jahrhundert in den achtziger Jahren.

War die Form in ihrer Gestaltung in den verschiedenen Ländern und zu allen Zeiten sich gleich?

Man findet sie verschieden in Taktart und Tempo. Als ursprünglich deutschen National- oder Drehtanz findet man ihn im Zweivierteltakt von heiterem, scherzendem Charakter. In Schwaben und der Schweiz war sie ein munterer Tanz, dem französischen Tambourin ähnlich. In den Suiten für Clavier war sie eine der

Formen, wodurch besonders Ph. E. Bach die galante Schreibart entwickelte.

Der Ländler.

Woher stammt der Name Ländler?

Er wird abgeleitet von Landel, einer Gegend (ob der Ens) in Oesterreich, wo dieser Tanz jedenfalls zuerst vorgekommen ist; er hieß daher auch Länderer (Länderisch), eine Art Dreher. Man unterscheidet böhmische, ober- und niederösterreichische und bayrische Ländler.

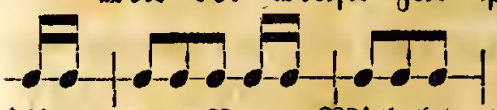
Mit welchem Tanze ist der Ländler ziemlich identisch?

Mit dem Walzer. Der Ländler hat jedoch eine langsamere Bewegung im Dreiviertel- oder Dreiachteltakt mit vielen Jodlerfiguren und keinen breiten Rhythmen, wie der Walzer, und zwei oder drei Reprisen, jede von acht Takten.

Schottisch.

Mit welcher Musik hat Schottisch die nächste Verwandtschaft?

Mit der Musik zur Polka. Die Hauptfigur ist folgende:



Diese scheint dem Liede: „Gestern Abend war Vetter Michel da" oder einer Figur aus der Ouverture: „Das Zauberglöckchen" von Herold entnommen zu sein. Gewöhnlich hat dieser Tanz drei oder vier Reprisen im Zweivierteltakt in mäßiger Bewegung.

Die Tyrolienne.

Hat die Tyrolienne eine besondere Form?

Nein. Sie ist mit der Musik eines Ländlers ganz identisch und in der Bewegung ebenfalls mäßig langsam im Dreivierteltakt mit drei oder vier Reprisen von acht Takten in einfacher, ungespreizter Form.

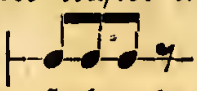
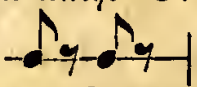
Der Rheinländer oder die Rheinländer-Polka.

Worin unterscheidet sich die Musik des Rheinländers von der Polka?

Nur durch eine langsamere Bewegung als die Polka, weshalb er auch meist im *C*=Takt geschrieben wird, mit zwei oder drei Reprisen.

Der Galopp (Galoppade) oder Rutscher.

Welches Tempo beansprucht der Galopp?

Ein schnelles, fast rapides Tempo im Zweivierteltakt. Daher darf die Musik nicht mit Figuren in Sechszehntheilen beschwert werden, sondern die Melodie bewegt sich in Achteln und Vierteln. Letztere werden meist kurz wie Achtel abgestoßen. Der Baß markirt meistentheils das erste und zweite Viertel eines Taktes als Achtel mit nachfolgender Achtelpause, und die Mittelstimmen schlagen das zweite und vierte Achtel in Akkorden nach. Der Schluß einer Reprise ist entweder:  oder:  Die einzelnen Theile haben acht, sechszehn oder mehr Takte, und in Bezug auf die Anzahl ihrer Reprisen herrscht keine Vorschrift; man verwendet meist vier Reprisen mit oder ohne Coda. Die Musik muß Feuer und Leben und ein ungebundenes Wesen, nichts Gedehntes und Geziertes besitzen. Schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts übersiedelte der Galopp nach Frankreich, und sagte jedenfalls den heißblütigen Franzosen bald zu. Er wird auch als Kunstform benutzt; man sehe z. B. Liszt's: „Galop chromatique".

4. Die Militairmusik.

Hat die Militairmusik ihre besonderen Formen?

Fast gar nicht, denn ihre gebräuchlichen Formen sind der übrigen Instrumental= und Vokalmusik entlehnt. Höchstens kann ihr die Marschform als ihr ursprünglich angehörend zugesprochen werden.

Wie viel Hauptarten von Märschen giebt es?

Dreierlei Arten: der langsame, Geschwind- und Trauermarsch. Schon seit dem dreißigjährigen Kriege ist der langsame Marsch bekannt; er dient mit ernstem, feierlichem Charakter bei militairischen Paraden, Manövern und Revüen. Im Kriege war er stets ein Mittel, den Krieger zur Tapferkeit anzuspornen. Auf Zügen abwechselnd mit Trommeln oder Signalhörnern und der ganzen Janitscharen- oder Hornmusik regelt der Marsch die Gleichförmigkeit der Schritte, wobei die physische Anstrengung der Marschirenden erleichtert wird. Die Trompetenmärsche der Cavalleriemusik üben ihren Einfluß nicht allein auf die Reiter, sondern selbst auf die Pferde aus.

Kommt die Marschform auch in anderer Instrumentalmusik vor?

Sehr oft. Der Marsch findet häufig in der Oper Verwendung als Soldatenmarsch, Triumphmarsch, Krönungsmarsch, Hochzeitsmarsch, Bauernmarsch, religiöser Marsch, Zigeunermarsch u. s. w. Bei andern festlichen Gelegenheiten als Festmarsch, bei Krönungen als Krönungsmarsch ist er in ausgedehnterer Form an seinem Platze. Auch in Symphonien und anderen Werken ruft er große Effekte hervor. Man höre z. B. den Marsch in Haydn's „Militair-Symphonie", in Spohr's Symphonie: „Die Weihe der Töne" und „Marcia funebre" in Beethoven's Eroica-Symphonie.

Der langsame Marsch (Marcia, Marche).

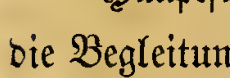
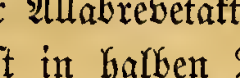
Wie ist die Form des langsamen Marsches?

Der langsame Marsch im *C*-Takt hat entweder die Allegro- oder die Liedform, was gewissermaßen vom Umfange bedingt wird, in geraden, selten mit untermischten ungeraden Rhythmen, und mehreren Reprisen. Die Hauptbegleitungsfigur ist folgende: Er besteht gewöhnlich aus zwei Theilen von acht oder sechszehn Takten mit einem Trio, ferner aus zwei Theilen in einer anderen

Tonart und einem Trio, ebenfalls von zwei Theilen in einer anderen Tonart, besonders der auf der Quarte. Das Tempo mußte früher so genommen werden, daß 75 Schritt auf die Minute kamen. Bei der Infanterie ist der langsame Marsch, seit der Einführung des Geschwindmarsches, in Wegfall gekommen und man benutzt ihn nur noch, wenn ein Bataillon in Front steht und der General oder Obrist an derselben hinunter reitet, die Truppe zu begrüßen.

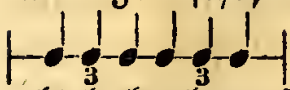
Der Geschwindmarsch (Pas redoublé, Quickmarch).

Wie unterscheidet sich der Geschwindmarsch vom langsamen Marsch?

Hauptsächlich durch das geschwindere Tempo, aber auch durch die Begleitungsfiguren:  oder: im Zweivierteloder Allabrevetakt:  oder: Der Baß geht meist in halben Taktschlägen, welche besonders von der großen Trommel unterstützt werden, denn ein scharf markirter Rhythmus (120 Schritt die Minute) und fühlbare Einschnitte in der Melodie sind die Hauptsache. Gewöhnlich hat er vier Reprisen von acht oder sechszehn Takten, incl. Trio. Vor dem Anfange der ersten Reprise ist zuweilen eine kleine Einleitung von zwei oder vier Takten, die jedoch ebenfalls das Marschtempo haben muß, ohne Auftakt, aber stets im Forte. Schmetternde Trompetensoli sind in der Einleitung wohl angebracht.

Welcher Form gehört der Geschwindmarsch an?

Fast nur der Liedform. Daher werden auch oft Liedermelodien der Marschform angepaßt. Die Marschmelodie muß meist einfach, leicht beweglich, ohne besondere Figuration, überhaupt so beschaffen sein, daß sie einen Reiz auf die Marschirenden ausübt. Bei den Geschwindmärschen im Sechsachteltakt sind jedoch die Begleitungsfiguren in ihrer Form anders, entweder: oder:

Zuweilen wird auch Viervierteltel- und Sechsachteltakt gemischt, oder einzelne Takte haben Zweivierteltriolen  in der Melodie. Der Rhythmus muß im Sechsachteltakte hauptsächlich auch zwei halbe Taktschläge haben, um zwei Schritte deutlich zu markiren.

Der Trauermarsch (Marcia funebre).

Welche Form besitzt der Trauermarsch?

Der Trauer-, Todten- oder Leichenmarsch, welcher bei Beerdigungen von Officieren auf dem Gange nach dem Friedhof gespielt wird, hat ganz die Form des langsamen Marsches und ist in der Bewegung fast noch langsamer*). Der Marsch, in einer Molltonart gehalten, drückt gleichsam die Trauer über den Verstorbenen aus; das Trio in Dur die Hoffnung auf ein Wiedersehen, oder vielleicht auch, daß der Verblichene aller Sorgen und Leiden des Erdenlebens überhoben ist. Dem gemeinen, aber tapferen Soldaten widerfährt diese Ehre nicht, er muß sich mit einem langgehaltenen Wirbel und drei kurzen, durch Pausen unterbrochenen Schlägen begnügen oder zwei Tönen des Signalhorns, welche gleichfalls durch Pausen von einander getrennt sind, eben so auch ein hingeschiedener Militairmusikdirektor, denn dieser steht ja nur im Unterofficiersrange. Bei der Cavallerie geschieht das Letztere wohl jetzt noch mit ein paar gedämpften Trompeten.

---

*) Siehe Widmann, Formenlehre S. 43 unten B. und S. 44.

Nachdem der Verfasser glaubt, daß er über die üblichen Musikformen das Nothwendigste mitgetheilt hat, schließt er mit den Worten Goethe's: „Die Form ist ein Geheimniß der Meisten"; doch dieses Geheimniß läßt sich durch ein tüchtiges Studium klassischer Kompositionen bald lüften und über alle „Formlosigkeit" hinaushelfen.

Alphabetisches Sachregister.

Agnus Dei 10. 11.
Allegro 52. 61.
Allegroform 61.
Allemande 107.
Amuſement 69.
Andante 53.
Anglaiſe 98.
Arabesque 73.
Arie 18.
Arioſo 18.
Ballade 40.
Ballet 78.
Balletmuſik 78.
Barcarole 43.
Bauernmarſch 110.
Begleitete Fuge 14.
Benedictus 9. 11.
Berceuſe 73.
Bobiſation 45.
Böhmiſche Tänze 103.
Bolero 87.
Bourrée 90.
Branle 93.
Bravourarie 33.
Canarie 83.
Cantate 5. 8. 9.
Canzone 43.
Canzonetta 43.
Capriccio 71.
Caprice 71.
Cavaletta 33.
Cavatine 32.
Chaconne, Ciaconna 92.
Chairo 88.
Chanſon 43.
Charakteriſtiſcher Tanz 75.
Chardas 102.
Chika 84.
Chor 13. 30.
Choral 20.
Choralgeſang 22.
Chorlied 44.
Concert 58.
Concertino 58.
Concertirende Symphonie 55.
Concertmuſik 2. 52.
Concertouverture 2. 57.
Conſecreation 9.

Contretanz 95.
Copla 87.
Cotillon 96.
Couplet 36.
Courante 92.
Cracovienne 101.
Credo 9. 10.
Damenisation 45.
Danses basses 77.
Deutsche Tänze 104.
Dies irai 111.
Divertissement 69.
Divertimento 69.
Domine 11.
Doppelchor 13.
Doppelfuge 74.
Dramatische Musik 22.
Duett 31.
Duo 59.
Duodram 39.
Ecossaise 98.
Eglogue 73.
Einfaches Recitativ 17.
Einleitung 29.
El Ole 88.
Englische und schottische Tänze 98.
Ensemble 26.
Entrée 96.
Esmeralda 98.
Etude 65.
Exercice 65.
Fandango 86.
Festmarsch 110.
Figuralgesang 21.
Figurirter Choral 21.
Finale 54. 63.
Folie d'Espagne 87.
Forlane 82.
Französische Tänze 88
Fugato 74.
Fuge 14.
Fugenform 15.
Furia 82.
Gagliarda 80.
Galopp 104.
Gassenhauer 47.
Gavotte 91.
Geistliche Arie 19.
Geistliche Dramen 5.
Geistliche Musik 2.
Geistliches Lied 19.
Gelegenheitscantate 8.
Gemischter Chor 13.
Gesangsexercitien 40. 44.
Gesangsformen 33. 40.
Gesangsmusik 2.
Gesangsübungen 45.
Geschwindmarsch 111.
Gesellschaftstanz 79.
Giga 70.
Gigue, Gique 92.
Gloria in excelsis 9.
Gondelfahrerlied 43.
Gondoliera 53.
Große Oper 22.
Guaracha 87.
Hausmusik 2. 3.
Heroisch-komische Oper 34.
Hongroise 97.
Hornpipe 99.
Hymne 5. 12.
Imperiale 97.
Impromptu 73.
Incarnatus 10.
Instrumentalmusik 2. 59.
Instrumentalmusikformen 52.
Intrata 29.
Introduction 9. 29.
Jota arrogenesa 87.
Italienische Tänze 80
Kammermusik 2. 69.
Kirchenarie 19.
Kirchenlied 43.
Kirchenmusik 2. 3. 4.

Komische Oper 33
Krakowiak 101.
Kriegeslied 48.
Krönungsmarsch 110.
Kyrie eleison 9.
Lancier 96.
Ländler 108.
Langsamer Marsch 110.
Libera 11.
Lied 2. 42.
Liederspiel 35.
Liedform 43.
Lied ohne Worte 70.
Lobgesang 12.
Loure 91.
Lux aeterna 11.
Lyrische Dramen 5.
Madrileno 88.
Männerchor 13.
Marcia funebre 112.
Marschform 110.
Matelotte 99.
Mazurka 100.
Matrosen- oder Schiffsjungentanz 99.
Melodram 39.
Menuet 63. 88.
Messe 5. 9.
Militairmusik 2. 109.
Miracles 23.
Missa Solemnis 5. 10.
Monodie 24.
Monodram 39.
Morceaux de Salon 73.
Moreska 85.
Moriska 83.
Mosaiques 70.
Motette 5. 11.
Musette 92.
Musikdrama der Neuzeit 38.
Mysterien 22.
Nationalgesänge 47.
Nationallied 47.
Nationaltanz 79.
Naturgesang 45.
Nonett 59.
Notturno 65.
Obligates Recitativ 17.
Octett 59.
Ode 19.
Ode-Symphonie 55.
Offertorium 9.
Oper 22.
Opera Buffa 22.
Opera Seria 22.
Operette 35.
Opernarie 31.
Opernform 22.
Opernouverture 26.
Oratorium 5.
Orgelmusik 73.
Orgelfuge 74.
Ouverture 26.
Paduane 84.
Panaderos 88.
Paraphrase 71.
Pas redouble 111.
Passacaglia, Passacaille 93.
Passamezzo 80.
Passepied 90.
Passionsmusik 5. 7.
Pastorale 94.
Patriotisches Lied 47.
Pavane, Pavana 85.
Phantasie 57. 66.
Polka 103.
Polnische Tänze 100.
Polo 87.
Polonise 100.
Pordon dantza 83
Potpourri 70.
Präludium 74.
Preghiera 44.
Preludio 74.
Psalm 11.

Psalmodie 24.
Quadrille 94.
Quadrille à la Cour 96.
Quartett 59.
Quintett 59.
Quodlibet 37.
Recitativ 16.
Redowa 103.
Religiöser Marsch 110
Religiöses Lied 13.
Reminiscenses 70.
Requiem 5. 10.
Resurrexit 10.
Reverie 73.
Rhapsodie 71.
Rheinländer 109.
Rigaudon 91.
Romanesca 80.
Romantische Oper 22.
Romanze 41.
Rondo, Rondeau 68. 93.
Rondoform 16.
Rutscher 109.
Salonmusik 2.
Salonstücke 73.
Saltarello 81.
Sanctus 9. 11.
Sarabande 85.
Saut basque 84.
Scene 31.
Schauspiel mit Chören 37.
Schauspiel mit Musik 37.
Scherzo 63.
Schifferlied 43.
Schottisch 108.
Secco=Recitativ 17.
Seguidilla 86.
Serenade 64.
Sextett 59.
Siciliano 82.
Sicilienne 97.
Siegeslied 48.
Singfuge 14.
Singspiel 35.
Solospiel 59.
Sonate 59.
Sonatenform 60.
Sonatine 64.
Ständchen 64.
Soldatenmarsch 110.
Solfeggien 44.
Solmisation 45.
Solo 59.
Spanische Tänze 83.
Suite 72.
Symphonie 52.
Symphoniecantate 9.
Symphonische Dichtung 56.
Tambourin 91.
Tanz 2. 76.
Tanzmusik 75.
Tarantella 80.
Te Deum 5.
Tempête 96.
Terzet 26.
Theatralischer Tanz 75.
Tirana 87.
Toccata 72.
Todten= oder Leichenmarsch 112.
Transscription 72.
Trauermarsch 112.
Trio 111 112.
Tripelfuge 74.
Triumphmarsch 110.
Tyrolienne 108.
Ungarische Tänze 102.
Variation 67.
Varsovienna 97.
Vaterlandslied 47.
Vaudeville 36.
Verbunkas 102.
Vokalformen 4.
Volksgesang 45.
Volkslied 45.

Volkstänze 79.
Vollgesang 14.
Volta 82.
Vorspiel 29.
Walzer 105.
Weiblicher Chor 13.
Weltliche Arie 19.
Werbungstänze 102.
Wiegenlied 43.
Yaleo de Xeres 88
Zapateado 88.
Zauberoper 35.
Zigeunermarsch 10.
Zigeunertänze 102.
Zwischenspiel 75.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

BOSTON COLLEGE
3 9031 020 62681 8

Aus dem Verlage von

C. Merseb

wird ferner empfohlen und ist durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Brähmig, Arion. Sammlung ein- und zweistimmiger Lieder und Gesänge mit leichter Pianoforte-Begleitung. 10 Sgr.

—— pract. **Violinschule.** Heft I. 15 Sgr., II. 18 Sgr., III. 15 Sgr.

Brandt, Jugendfreuden am Clavier. Heft I. 12. Sgr. II. III. 15 à Sgr.
(Eine sehr empfehlenswerthe Kinder-Clavierschule.)

Brauer, Practische Elementar-Pianoforte-Schule. 10. Aufl. 1 Thlr.

—— **Der Pianoforte-Schüler.** Eine neue Elementarschule. Heft I. (3. Aufl.), II. (2. Aufl.) III à Heft 1 Thlr.

—— **Musikalischer Jugendfreund,** enthaltend Volks- und andere Melodien in progressiver Folge für Pianofortespieler. 2 Hefte à 15 Sgr.

—— **Drei Sonatinen** für Pianof. zu 4 Händen, der lieben Jugend gewidmet. Op. 16. No. I. G-dur 7½ Sgr. No. II. C-dur 6 Sgr. No. III. F-dur 6 Sgr.

—— **Leichte und angenehme Uebungsstücke** für Pianoforte zu 4 Händen. Heft I. (4. Aufl.) II. (3. Aufl.) III. IV. (2. Aufl.) à 6 Sgr.

Frank, Handbüchlein der deutschen **Literaturgeschichte.** 10 Sgr.

—— **Friedr. Schiller.** Sein Leben und Wirken. Mit Abbildungen. 15 Sgr.

—— **Geschichte der Deutschen.** 2 Bändchen. 10½ Sgr.

—— **Mythologie.** Mit 60 Abbildungen. 1 Thlr.

Hentschel, Evang. Choralbuch mit Zwischenspielen. 4. Aufl. 2 Thlr.

—— Lehrbuch des **Rechenunterrichtes** in Volksschulen. 5. Auflage. 2 Theile. 1 Thlr. 6 Sgr.

—— Aufgaben zum Kopfrechnen. 6. Aufl. 2 Hefte 20 Sgr. Anhang 1½ Sgr. — Rechenfibel 15. Aufl. 1½ Sgr., Aufg. z. Ziffer. 16. Aufl. 4 Hefte 7½ Sgr.

—— Antworthefte 15 Sgr. — Decimalbrüche m. Antw. geb. 7½ Sgr.

Hill, Biblische Geschichten für Volksschulen, gebunden. 7½ Sgr.

—— **Elementar-Lesebuch** für Taubstumme. 2. Aufl. 2 Bändch. à 12 Sgr.

Hoppe, Der erste Unterricht im **Violinspiel.** 2. Aufl. 9 Sgr.

—— **Gesangübungen** für Männerstimmen. 7½ Sgr.

Schulz, Kleine theoretisch-pract. **Guitarreschule.** 20 Sgr.

Struth, Flötenschule. 22½ Sgr.

EUTERPE.

Eine Musikzeitschrift

für Deutschlands Volksschullehrer, sowie für Cantoren, Organisten, Musiklehrer und Freunde der Tonkunst überhaupt.

Herausgegeben in Verbindung mit L. Erk, A. Jacob und Gust. Flügel

von **Ernst Hentschel.**

Zweiundzwanzigster Jahrgang. (1863.) 10 Nummern oder 12 Bogen 1 Thlr.

Empfehlenswerthe Musikalien

im Verlage von **C. Merseburger** in Leipzig.

C. T. Brunner's

leichte und instructive Claviercompositionen.

Zweihändig:

Op. 244. **Melodienbuch** für fleissige Kinder. Eine Sammlung von Jugend- und Volksliedern im leichtesten Style. 2 Hefte à 10 Sgr.

- 261. **Miniaturbilder.** 24 kleine leichte Tonbilder. 2 Hefte à 10 Sgr.
- 276. **Opernperlen.** 12 kleine Fantasien über beliebte Operuthemas. 2 Hefte à 15 Sgr.
- 314. **Heitere Scenen.** 6 kleine Tonbilder. 2 Hefte à 10 Sgr.
- 324. **Neue Folge der Opernperlen.** 2 Hefte à 15 Sgr.
- 340. **Tanzperlen.** Leichte Rondinos über beliebte Tanzmelodien. 2 Hefte à 15 Sgr.
- 359. **Fantasie** über das Männerquartett von Kreutzer: die Kapelle 10 Sgr.
- 392. **Zur Aufmunterung.** Leichte Tänze. 2 Hefte à 10 Sgr.
- 412. **Muthig vorwärts!** Ein Cyclus leichter, fortschreitender Uebungsstücke, Fingerübungen etc. 3 Hefte a 15 Sgr.

Vierhändig.

Op. 262. **Kleine Tonbilder.** 6 leichte Stücke. 2 Hefte à 10 Sgr.

- 292. **Arabesken.** 4 leichte Tonstücke in Rondoform. 2 Hefte à 15 Sgr.
- 300. **Fantasie-Transcription** über Adelaide von L. v. Beethoven 20 Sgr.
- 330. **Blumenweg des jungen Pianisten.** 30 kleine und progressive Uebungsstücke. 3 Hefte a 15 Sgr.
  Heft 1. Mit stillstehenden Händen im Einklange (*Unisono*).
  - 2. Mit stillstehenden Händen in Terzen und Sexten.
  - 3. Zur Fortbildung der Fertigkeit und des Vortrags.
- 360. **Sechs Tonbilder.** 2 Hefte à 15 Sgr.
- 367. **Der Mühlbach.** Tonstück über Zöllner's Quartett 15 Sgr.
- 401. **Glöckchen-Rondo.** Leichtes gefälliges Tonstück. 10 Sgr.
- 413. **Aquarellen.** Sechs charakteristische Tonstücke. 2 Hefte à 15 Sgr.

F. X. Chwatal.

Volkslieder-Album für Pianof. zu 4 Händen. Op. 159. 8 Hefte à 10 Sgr.

Kinderball. Ansprechende Tänze für angehende Pianoforte-Spieler. Op. 160. 4 Hefte à 10 Sgr.

Jugend-Album. Kleine Tonbilder, Opernmelodien, Volkslieder u. s. w. für angehendo Clavierspieler. Op. 164. 2 Hefte à 10 Sgr.

Die vier Jahreszeiten. Charakterstücke f. Pianof. Op. 174. 2 Hfte. à 15 Sgr.

Lieder-Album. Eine Auswahl beliebter Lieder und Gesänge für Pianoforte allein übertragen. Op. 178. 2 Hefte à 10 Sgr.

Carl Henning.

Op. 30. **Volkslieder** bearbeitet für Violine mit Pianofortebegl. 22½ Sgr.

Op. 31. **Instructive Uebungsstücke** für Violine in verschiedenen Arten und Stricharten. (Fine Fortsetzung von Hoppe's „Der erste Unterricht im Violinspiel") 15 Sgr.

Op. 32. **Der angehende Cellist.** Eine Reihenfolge instructiver Uebungsstücke für Violoncello mit Pianofortebegleitung. 2 Hefte à 15 Sgr.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.